

# El hermano definidor

Pedro Henríquez Ureña

Berenice Villagómez y Néstor E. Rodríguez  
editores



EL COLEGIO DE MÉXICO



*El hermano definidor*



PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

*El hermano definidor*

Edición de Néstor E. Rodríguez y Berenice Villagómez  
Notas y establecimiento del texto de Berenice Villagómez  
Cronología e índice onomástico de Néstor E. Rodríguez

Colección Testimonios



EL COLEGIO DE MÉXICO

972.082

H519h

Henríquez Ureña, Pedro, 1884-1946.

El hermano definidor / Pedro Henríquez Ureña ; edición de Néstor E. Rodríguez y Berenice Villagómez ; notas y establecimiento del texto de Berenice Villagómez ; cronología e índice onomástico de Néstor E. Rodríguez – 1a ed. – México, D.F. : El Colegio de México, 2013.

548 p. ; 21 cm. – (Colección Testimonios).

ISBN 978-607-462-458-8

1. México – Civilización – Siglo XX. 2. México – Vida intelectual – Siglo XX. 3. Filosofía – México – Historia – Siglo XX. 4. Literatura mexicana – Historia y crítica. 5. México – Política y gobierno – Siglo XX. I. Rodríguez, Néstor E., ed. II. Villagómez, Berenice, ed. III t. IV. Ser.

Primera edición, 2013

D. R. © El Colegio de México  
Camino al Ajusto 20  
Pedregal de Santa Teresa  
10740 México, D. F.  
[www.colmex.mx](http://www.colmex.mx)

ISBN 978-607-462-458-8

Impreso en México

## ÍNDICE

Prólogo 11

El hermano definidor 25

### FILOSOFÍA

Barreda 31

Cuestiones filosóficas 35

El positivismo independiente 52

La cultura de las humanidades 65

La enseñanza de la literatura 79

La filosofía en la América española 97

La universidad 103

La Revolución y la cultura en México 140

### LITERATURA

En pro de la edición definitiva de sor Juana 153

Sor Juana Inés de la Cruz 168

José Agustín de Castro 195

José Joaquín Fernández de Lizardi 197

Agustín Pomposo Fernández de San Salvador 207

Luis de Mendizábal 213

Fray Manuel de Navarrete 218

Anastasio de Ochoa 223

José Manuel Sartorio 227

Manuel de Lardizábal y Uribe 232

José Miguel Guridi Alcocer	236
Francisco Manuel Sánchez de Tagle	242
Francisco Ortega	247
Los de la nueva hora	252
La musa bohemia	256
José Joaquín Pesado (1801-1861)	263
Ignacio Manuel Altamirano (1824-1893)	265
Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895)	269
Manuel José Othón (1858-1896)	282
Salvador Díaz Mirón (1853-1928)	284
Amado Nervo (1870-1919)	289
Ramón López Velarde (1888-1921)	292
Barroco de América	293
Don Juan Ruiz de Alarcón	300
Traducciones y paráfrasis en la literatura mexicana de la época de la Independencia	326
Carta de Genaro García a Pedro Henríquez Ureña	341
Carta de Pedro Henríquez Ureña a Genaro García	343
Horacio en México	347
La métrica de los poetas mexicanos en la época de la Independencia	348
Sutileza	359
Notas sobre literatura mexicana (1910-1922)	
Icaza	368
El poeta del día en México	371
Enrique González Martínez	375
El último libro de Luis G. Urbina: “Estampas de viaje”	384
Trabajo y lucha. Prólogo al nuevo libro de Carlos Gutiérrez Cruz	388

Genus Platonis	390
Alfonso Reyes	400
Genaro Estrada	411

## ARTES VISUALES

Julio Ruelas, pintor y dibujante	417
La arquitectura mexicana	420
Diego Rivera	424
La exposición del pintor Sala	428

## ARTES ESCÉNICAS

Crónica. Oyendo la Banda de Artillería	433
Los teatros en México. Crónica especial para "El Dictamen"	435
México. La vida intelectual y artística	440
Teatros Extranjeros ( <i>Savia Moderna</i> , julio de 1906)	444
La leyenda de Rudel	451
Rosario Pino en Arbeu	456
Teatros. "Señora Ama", de Benavente	459
Teatros. Rosario Pino en "El genio alegre"	461
Teatros. Despedida de Rosario Pino	463
La ópera y la protección oficial	468
Del movimiento artístico. Amalia Molina	474
La Compañía de Teatro de la Porte St. Martin en el Arbeu. "El Filibustero" y "Boubouroche"	476
El jueves se inaugurará, en el Iris, la temporada de ópera con "Boris Godunov"	478
La Compañía de Ópera Rusa obtuvo un estupendo éxito en el Teatro Esperanza Iris	483

Un nuevo triunfo fue para la Compañía de Opera Rusa que actúa en el Iris, la representación de la ópera de Rimsky-Korsakov	487
Estreno de “Eugenio Onieguin”	490
“Pique Dame” del gran compositor ruso obtiene éxito la noche de su estreno en el Teatro Iris	493
“Tosca” y “La prometida del Czar” por la Compañía de Ópera Rusa	496
“El Demonio” de Rubinstein, revela otro aspecto de la ópera rusa	499
Arthur Rubinstein tocó “El carnaval”, ayer en el Arbeu	501
Rubinstein fue muy aplaudido al tocar música brasileña	503
Los conciertos de Arthur Rubinstein en Arbeu	507
Rubinstein toca música nueva	509
El movimiento artístico. Rubinstein	511
El movimiento artístico. Concierto español de Rubinstein	513
Índice de nombres	515
Cronología	527

## PRÓLOGO

### I

El libro que el lector tiene en las manos es la inesperada recompensa de un arduo trabajo detectivesco: buscando el destino de unas cartas intercambiadas entre Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) y destacadas figuras de la política dominicana, nos llegó la noticia de que doña Sonia Henríquez de Hlito había cedido el archivo personal de su padre a El Colegio de México. Con la esperanza de encontrar la correspondencia que nos confirmaría la participación activa de Henríquez Ureña en asuntos políticos de su patria, comenzamos a escudriñar el archivo personal del dominicano en 2006. Para nuestra alegre sorpresa, dimos con dos manuscritos inéditos. El primero de ellos, un cuaderno de poemas fechados entre los años 1897 y 1904, nos sorprendió no sólo por la meticulosa organización, sino por el hecho evidente de que la muestra echaba por el suelo la teoría de la supuesta desidia del pensador dominicano en lo tocante a esas composiciones de juventud. Este cuaderno se publicó en la República Dominicana bajo el título de *Versos*.<sup>1</sup> El otro importante hallazgo es el libro que aquí presentamos: *México o el hermano definidor*. Se trata de un conjunto variopinto de textos en torno al acontecer político y cultural de México que Henríquez Ureña estaba organizando para su eventual publicación. El proyecto quedó incompleto, aunque el maestro dejó esbozado un índice

<sup>1</sup> Pedro Henríquez Ureña, *Versos*, edición de Néstor E. Rodríguez. Santo Domingo, Editora Nacional, 2012.

con anotaciones en las que da cuenta de qué material hacía falta añadir e incluso dónde encontrarlo. Se trata de textos escritos con la agudeza, el rigor y el apasionamiento propios del testador que se propone dar cuenta cabal de la vitalidad de una cultura que entendió como modélica para los afanes democratizadores de Hispanoamérica.

## II

Así como Henríquez Ureña entendió la importancia del liderazgo de México para el resto del continente, el maestro dominicano fue reconocido por sus contemporáneos como una figura fundamental para la interpretación de la cultura americana. Ya en 1914 Alfonso Reyes se desborda en elogios a quien fuera su entrañable amigo por espacio de 40 años: “Educador por temperamento, despierta el espíritu de aquellos con quienes dialoga. Enseña a oír, a ver y a pensar”.<sup>ii</sup> Jorge Luis Borges, en un célebre prólogo de 1959, describe a su colega del consejo editorial de la revista *Sur* con rasgos similares a los que destaca Reyes: “su nombre evoca palabras como maestro de América y otras análogas”.<sup>iii</sup> Cabe recordar que el gran dominicano pasó en Argentina los últimos 22 años de una vida marcada por continuos desplazamientos que lo llevaron a Cuba, Estados Unidos, España y México. Pero fue precisamente en tierras mexicanas, que lo acogieron por dos fecundos periodos (1906-1914 y 1920-1924) donde, en palabras de Sergio Pitol, Henríquez Ureña

<sup>ii</sup> Alfonso Reyes, “Nosotros”, Conferencias del Ateneo de la Juventud, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 482.

<sup>iii</sup> Jorge Luis Borges, “Pedro Henríquez Ureña”, prólogo a *Obra crítica de Pedro Henríquez Ureña*, edición de Emma S. Speratti Piñero, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. VII.

“realizó la plenitud de su destino”.<sup>iv</sup> La apreciación del veracruzano podría parecer extremosa tratándose de un pensador como Henríquez Ureña, dueño de una obra en la cual resuena con particular insistencia el entusiasmo humanista por el desarrollo de la cultura social, y que siempre enfatizó el dinamismo de los procesos. Esta impresión resalta aún más si se la confronta con las ideas del propio Henríquez Ureña en el que acaso sea su texto más programático: “La utopía de América”. En esta famosa conferencia pronunciada en la Universidad de La Plata en 1922, Henríquez Ureña parte de la historia reciente de México y su brega transformadora como ejemplo del impulso creador que ha de caracterizar el devenir político de Hispanoamérica. Ese impulso creador vendría a través de la orientación de “hombres magistrales” o “espíritus directores”, como menciona en otra de sus conferencias de esos años, la titulada “Patria de la justicia”.<sup>v</sup>

El tropo del intelectual como guía del devenir político hispanoamericano tiene una larga tradición en la ensayística del continente. Acaso el texto que mejor represente esta idea sea “Nuestra América”, un intertexto fundamental en la obra de Pedro Henríquez Ureña. En este artículo, publicado en 1891, José Martí desarrolla una tipología del sujeto latinoamericano en la cual el intelectual se presenta como modelo moral frente a la historia de tiranías que caracterizaron la vida política decimonónica. Para Martí, el intelectual capaz de interpretar los signos de la “naturaleza” latinoamericana sin la mediación de esquemas mentales foráneos es el único que puede engendrar instituciones y formas efectivas de gobierno. Henríquez Ureña asimiló

<sup>iv</sup> Sergio Pitol, “Pedro Henríquez Ureña visto por sus pares”, *La Jornada*, 13 de mayo de 2001.

<sup>v</sup> Pedro Henríquez Ureña, “Patria de la justicia”, en *La utopía de América*, Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot (eds.), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, pp. 8-12.

bien esa idea de la necesidad de encontrar modelos autóctonos de organización social y política. En 1925, un año después de iniciar su periodo argentino a raíz de sus desavenencias con José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán, entre otros intelectuales mexicanos, Henríquez Ureña pronuncia la famosa conferencia en torno a la influencia de la Revolución en la vida intelectual de México. En su charla el pensador dominicano teoriza sobre los beneficios que históricamente ha obtenido México de su relativo aislamiento tras ingresar en la vida independiente: “¿Cuál ha sido el resultado? Ante todo, comprender que las cuestiones sociales de México, sus problemas políticos, económicos y jurídicos, son únicos en su carácter y no han de resolverse con la simple imitación de métodos extranjeros, así sean los ultraconservadores de los Estados Unidos contemporáneos o los ultramodernos del Soviet ruso”.<sup>vi</sup>

### III

A pesar de las obvias consonancias entre las utopías políticas imaginadas por Martí en “Nuestra América” y Henríquez Ureña en “La utopía de América”, son contados los análisis comparativos en torno a estas dos obras seminales. La crítica se ha ocupado más de analizar el diálogo por oposición entre Sarmiento y Martí, o la complicada defensa del ideal “arielista” de Rodó por parte de Henríquez Ureña, que de sopesar las equivalencias y distancias de este último con respecto al pensamiento de Martí. Piénsese, por ejemplo, en la fascinación que ambos sienten por la modernidad norteamericana, una fascinación que no disipa del

<sup>vi</sup> Pedro Henríquez Ureña, “La influencia de la Revolución en la vida intelectual de México”, en *La utopía de América*, *op. cit.*, p. 370.

todo el temor a que esa misma modernidad pudiera trastocar el ideal de sociedad que imaginaban para Latinoamérica. Asimismo, vale la pena mencionar el modo en que los textos de Martí y Henríquez Ureña se enfrentan a la necesaria pregunta de quién está capacitado para regir los destinos de los pueblos latinoamericanos, pregunta de corte eminentemente moral que desata a su vez la articulación de toda una epistemología. En Martí esa pregunta se resuelve cerrándole el paso al intelectual para dejar el camino libre al héroe. En Henríquez Ureña la intervención del intelectual en el devenir de la *polis* estará mediada por una actitud vacilante ante la cosa pública, que tomará variados matices a lo largo de su vida. En un provocador análisis del papel desempeñado por el grupo del Ateneo, Horacio Legrás ha identificado este gesto de vacilación ideológica en Henríquez Ureña:

Henríquez Ureña poseía la profunda convicción, que transmitió a buena parte de los ateneístas, de que la forma más acabada de persuasión era el arte, y que el destino del arte, como su discípulo Reyes terminaría de enunciar, era cumplir una misión unificadora frente al vórtice siempre aterrador —y la Revolución misma será en su momento su mejor recuerdo— de la política y la división.<sup>vii</sup>

Legrás lee bien la escrupulosa actitud de Henríquez Ureña frente a los vertiginosos cambios históricos del México de principios del siglo pasado. Pero incluso con esa reticencia a flor de piel, esa “misión unificadora” de la cultura que Henríquez Ureña predicó a sus colegas del Ateneo implicaba una política. En efecto, Henríquez Ureña entendía su lugar como intelectual en semejante estado de cosas como una suerte de arúspice que

<sup>vii</sup> Horacio Legrás, “El Ateneo y los orígenes del estado ético en México”, *Latin American Research Review*, vol. 38, núm. 2, junio de 2003, p. 57.

ejerce vaticinios a partir del examen meticuloso de esos momentos de “crisis y creación”, “conflicto y armonía”, de los que nos habla en “La utopía de América”. El resultado de semejante operación no era propiamente una síntesis, como ha querido ver la crítica en torno a su obra, sino más bien el hacer inteligible lo confuso en momentos en que la cercanía de los eventos históricos amenaza con nublar toda posibilidad de análisis. En otras palabras, identificar en la contingente vorágine social una morfología. Visto desde este ángulo, es posible apreciar mejor el alcance del concepto de “cultura social” que Henríquez Ureña desarrolla en “La utopía de América”:

No se piensa en la cultura reinante en la era del capital disfrazado de liberalismo, cultura de diletantes exclusivistas, huerto cerrado donde se cultivaban flores artificiales, torre de marfil donde se guardaba la ciencia muerta, como en los museos. Se piensa en la cultura social, ofrecida y dada realmente a todos y fundada en el trabajo: aprender no es sólo aprender a conocer sino igualmente aprender a hacer.<sup>viii</sup>

Este tipo de planteamiento en la obra de Henríquez Ureña es lo que ha llevado a críticos como Rafael Gutiérrez Girardot a identificar en su pensamiento un “ethos pedagógico” no exento de cierto sentido de “agitación” orientada “no a derrumbar sino a construir”.<sup>ix</sup> Sin duda ese sentido de lo inconcluso, de un camino aún por fatigar que se entiende como un deber moral y cívico, permea toda la obra de Henríquez Ureña y es la herramienta principal de su autolegitimación como intelectual.

<sup>viii</sup> Pedro Henríquez Ureña, “La utopía de América”, en *La utopía de América*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>ix</sup> Rafael Gutiérrez Girardot, “Pedro Henríquez Ureña”, prólogo, en p. xxxiv.

## IV

En el Henríquez Ureña de “La utopía de América” ese impulso pedagógico de cuño clásico es lo que va a sustentar su proyecto intelectual: “Ensanchemos el campo espiritual: demos el alfabeto a todos los hombres; demos a cada uno los instrumentos mejores para trabajar en bien de todos; esforcémonos por acercarnos a la justicia social y a la libertad verdadera; avancemos, en fin, hacia nuestra utopía”.<sup>x</sup> Este fragmento recoge contundentemente los principales axiomas de la utopía ética de Henríquez Ureña. En la médula de ese discurso lo que resalta es el potencial transformador del sujeto una vez que éste, por medio de la educación, adquiere conciencia de su condición de agente de renovación social.

Como queda evidenciado en sus escritos, particularmente en lo que se ha podido recuperar de su extenso epistolario con lo más granado de la intelectualidad de su tiempo, México fue siempre el espacio que nutrió ese anhelo transformador en el pensamiento de Henríquez Ureña. Alfredo Roggiano, quizás el crítico que más profundamente ha indagado en la biografía intelectual del maestro dominicano, resume así su estrecho vínculo con este país: “México fue su obsesión, porque fue su ‘hermano definidor’ [...] México era la América integral, o, por lo menos, integradora: la América que no excluía la posibilidad de una síntesis que incluyese también las aportaciones de la ‘otra América’ [EE. UU.]”.<sup>xi</sup> De hecho, como se puede constatar en su correspondencia con Daniel Cosío Villegas, Henríquez Ureña consideraba asumir una cátedra en México en 1946. En una carta fechada el 18 de diciembre de 1945 Cosío Villegas le pide a Henríquez Ureña

<sup>x</sup> Henríquez Ureña, p. 6.

<sup>xi</sup> Alfredo A. Roggiano, *Pedro Henríquez Ureña en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, p. 268.

que considere la posibilidad de dirigir un Centro de Estudios Literarios de la América Latina que sería financiado por la Fundación Rockefeller en El Colegio de México:

Quizá convenga que te anticipe, basándome en un párrafo de la carta de [William] Berrien, que al parecer la Fundación [Rockefeller] se interesaría en ayudar a que el Colegio creara un Centro de Estudios de la América Latina, con investigaciones quizás de carácter filológico, y que tú participaras en los trabajos del Centro, en las condiciones que tú fijaras: como Director de él, o simplemente como miembro suyo. En todo caso, creo que se puede anticipar con firmeza una remuneración que te bastara para vivir con amplitud y que te permitiera consagrar tiempo a una sola tarea o a la tarea doble de tu propio trabajo personal y el del Centro. En suma, una situación de libertad y de ocio intelectual tan grande y tan perfecta como sea humanamente posible. Casi sobra decir que trataríamos de conseguir un contrato hasta por cuatro años, que le diera máxima estabilidad y fijeza a tu situación.<sup>xii</sup>

El afán de Cosío Villegas por atraer a Henríquez Ureña nuevamente a México da la medida del afecto y respeto que se le tenía en un país que “llegó a amar como una segunda patria, una patria por adopción”,<sup>xiii</sup> según el testimonio de su hija Sonia Henríquez de Hlito. En su respuesta a Cosío Villegas, el 6 de febrero de 1946, Henríquez Ureña manifiesta no estar seguro de aceptar la propuesta mexicana. Su reticencia se basaba menos en el claro deseo de volver al país en donde se acabó de formar y

<sup>xii</sup> Daniel Cosío Villegas, carta a Pedro Henríquez Ureña, 18 de diciembre de 1945, Colección Pedro Henríquez Ureña, Archivo Histórico de El Colegio de México.

<sup>xiii</sup> Sonia Henríquez de Hlito, *Pedro Henríquez Ureña: Apuntes para una biografía*, México, Siglo XXI, 1993, p. 99.

afianzó su nombradía intelectual que en el agotamiento que una nueva mudanza causaba en el ánimo de un hombre marcado por continuos desplazamientos: “Te digo que hay que esperar a que pase este mes a fin de averiguar si habrá que abandonar este país; de no ser necesario, absolutamente necesario, creo que no debo sacrificar lo adquirido en tantos años de trabajo, más aún a mi edad. Y ‘vaca que cambia querencia se atrasa en la parición’. El no haberme podido quedar en un lugar fijo entre 1914 y 1924 me esterilizó durante años”.<sup>xiv</sup> El diálogo epistolar con Cosío Villegas quedó inconcluso ante la inesperada muerte de Henríquez Ureña el 11 de mayo de 1946.

## V

Deseamos agregar algunas notas sobre el establecimiento de estos textos. El sobre que alberga los documentos que conforman *México o el hermano definidor* contiene un índice preparado por Henríquez Ureña, así como documentos mecanoscritos, copias al carbón de documentos mecanografiados, textos manuscritos, hojas sueltas y artículos impresos en periódicos y revistas. En ocasiones los textos señalados en el índice no se hallaban en el mismo folder; así, nos vimos en la necesidad de transcribir algunos ya de los álbumes de recortes encontrados en el mismo archivo (cuidadosamente organizados por el maestro dominicano de manera cronológica) o de otras fuentes que identificamos. El índice original propuesto por Henríquez Ureña es el siguiente:

<sup>xiv</sup> Pedro Henríquez Ureña, carta a Daniel Cosío Villegas, 6 de febrero de 1946, Colección Pedro Henríquez Ureña, Archivo Histórico de El Colegio de México.

## 1. “El hermano definidor”

*Una nota manuscrita de PHU explica que el libro debe comenzar con este texto. Agrega: “Por error lo envié a Pittsburgh; no sé si está en el Archivo; creo que no; yo lo copié de El Mundo”.*

## Filosofía

- Barreda
- Cuestiones filosóficas. El positivismo de Comte. El positivismo independiente
- La filosofía en la América española
- La cultura de las humanidades
- La Revolución y la cultura en México

## Literatura

- Francisco de Terrazas
- Sor Juana Inés de la Cruz
- Los poetas incluidos en la *Antología del Centenario*
- Notas y reseñas, como las dedicadas a González Peña, etc.
- Las notas inéditas de una *Antología de la poesía hispanoamericana* que se encuentra en el Archivo, en poder de Sonia.
- Barroco de América
- Don Juan Ruiz de Alarcón. – Conferencia pronunciada el 6 de diciembre de 1913.
- Traducciones y paráfrasis en la literatura mexicana de la época de la Independencia
- La métrica de los poetas mexicanos. En la época de la Independencia. – Discurso de recepción del socio profesor PHU, publicado en el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*.
- Sutileza. – Publicado en *Revista de Revistas*
- Notas sobre literatura mexicana (1910-1922)

- Icaza
- Enrique González Martínez
- El último libro de Luis G. Urbina: *Estampas de Viaje*
- Trabajo y lucha. Prólogo al nuevo libro de Carlos Gutiérrez Cruz
- Alfonso Reyes

#### Música, Pintura, Arquitectura

- “La leyenda del Rudel”
- El estudio sobre Rivera
- La arquitectura mexicana (sobre *La Patria y la Arquitectura Nacional* de Mariscal)

Algunos de los textos más conocidos de Henríquez Ureña han sido previamente editados en la *Obra crítica* por Emma Speratti Piñero (1960), *Estudios mexicanos* por José Luis Martínez (1984) o *Pedro Henríquez Ureña en México* (1989) por Alfredo A. Roggiano. Sin embargo, decidimos incluirlos para respetar la integridad de la visión que el maestro dominicano tenía sobre este manuscrito. La única libertad que nos tomamos en este sentido corresponde a los textos que escribió para la *Antología del Centenario*, ya que sólo reproducimos los ensayos bibliográficos y dejamos fuera los poemas que seleccionó. Esto obedece a dos razones: por un lado, porque la *Antología* es de fácil acceso al lector moderno; por el otro, para evitar que las páginas de este volumen se multiplicaran de forma inútil. Siempre que ha sido posible hemos copiado directamente de los documentos contenidos en el archivo, y el lector descubrirá que cotejamos las diferencias de esas versiones con reimpressiones posteriores. Incluimos las variantes como notas a pie de página para manifestar el proceso que Henríquez Ureña seguía en su redacción. El lector notará que las notas a pie escritas

por el mismo Henríquez Ureña están marcadas con números y letras; aquellas en que los editores comentamos versiones del texto, con números romanos. En el mismo espíritu de fidelidad al manuscrito, mantenemos las divisiones que Henríquez Ureña agregó a sus ensayos, que muchos editores posteriores han eliminado, para mostrar la estructura que él ideó para sus textos.

Además, agregamos al conjunto varias reseñas sobre la ópera, el teatro y la música en México que sin duda serán fuentes documentales invaluable para el estudio de la vida cultural en nuestro país. Estas reseñas no han sido reunidas previamente, así que ofrecemos al lector la primicia del conjunto de estos textos. Las palabras que Henríquez Ureña dedicó a la universidad pueden trasponerse para justificar la necesidad de documentar la vida artística de la capital tanto en la víspera como al término de la lucha armada que significó la Revolución mexicana: “Dígalo, en fin, la febril actividad que hoy la agita, y que es prenda de fecundidad futura, porque revela el ingente anhelo de civilización, el porfiado empeño de formar la patria intelectual, que se enciende como delirio en el espíritu de unos cuantos hombres firmes en medio a la vertiginosa convulsión de la patria real de los mexicanos”. Gracias a esas reseñas se complementa el conocimiento de las salas de teatro y de conciertos, las compañías internacionales que visitaron el país, así como el gusto del público predominante en el momento. Los textos escritos durante su primera estancia mexicana (1906-1914) documentan el deterioro de algunas instituciones centrales del régimen cultural porfiriano, manifestado en la escasa promoción y patrocinio del Estado en materia de arte, el pobre nivel cultural del público para apreciar la obra de arte y la falta de protección al patrimonio artístico, entre otros aspectos. Aquellos artículos publicados en su segundo periodo en México dan cuenta de la búsqueda

por un arte nacionalista y democrático que fue constante en el país a partir de 1921. Así, las reseñas que Henríquez Ureña escribió sobre la temporada de la Compañía de Ópera Rusa en la ciudad de México son evidencia de la difusión acelerada de que la idea de la justicia social gozó en el ámbito político y cultural de México al término de la Revolución armada.

Para todas sus reseñas Henríquez Ureña utilizó varios seudónimos según la publicación y el tema de su crónica. La firma más común es PHU. Sin embargo, también encontramos al menos otros cinco seudónimos que el mismo escritor explicaba en los márgenes de los artículos que recopiló. Entre ellos: LG o Lucio Gamia, para sus artículos publicados en *La Cuna de América* de Santo Domingo; LR o León Roch (en alusión al personaje galdosiano), para crónicas de eventos sociales en *Crónica Habanera* o en el periódico *El Mundo* de México; Gogol, para sus reseñas sobre ópera en *El Mundo*; M. de Phocas, para *Teatros y Música* con el fin de dar las noticiales teatrales de Nueva York en México; E. P. Garduño, para *Las Novedades* con artículos sobre arte y espectáculos o para periódicos cubanos con despachos desde Estados Unidos.

La variedad de fuentes donde se publicaron los textos nos presentó un reto particular al momento de transcribirlos, especialmente respecto a la ortografía y puntuación que habíamos de seguir. Por ejemplo, en una reseña sobre la presentación de *Boris Godunov* en la ciudad de México, Henríquez Ureña observa lo siguiente sobre los nombres de compositores extranjeros: “(no hay que asustarse, lector, de la ortografía: es la forma castellana que deben tener esos nombres para representar su pronunciación rusa, así como la ortografía Moussorgsky tiene por objeto dar la forma francesa que corresponde a los sonidos rusos. ¿Habrá mayor absurdo que escribir Tschaikowsky cuando lo que queremos pronunciar, según la ortografía castellana es Chaikov-

ski?)”. Ahora bien, aunque la postura del dominicano es clara en este aspecto, encontramos en sus reseñas y artículos innumerables variaciones en la ortografía de nombres y títulos —que pensamos son producto del celo profesional de los editores de las secciones culturales en los diferentes periódicos y revistas en los que Henríquez Ureña colaboró—. Como breve ejemplo de estas variantes, mencionamos aquellas de los títulos de dos óperas: *Boris Godunov/Godounoff/Godunof* y *Scheherezade/Jerezada/Scherezade*. No fue nuestra ambición hacer una obra estrictamente facsimilar, así que actualizamos la ortografía a lo largo de los textos. Las múltiples correcciones que el mismo Henríquez Ureña hacía con su puño y letra a artículos ya impresos en periódicos y revistas nos dieron la confianza para hacer esos cambios que, sin duda, facilitarán la lectura de estos textos.

Por último, queremos agradecer al Social Sciences and Humanities Research Council de Canadá, cuyo apoyo económico permitió nuestros viajes de investigación a México, y a quienes han sido instrumentales para la preparación de este volumen en sus diferentes etapas: Javier Garcadiago, Pablo Maríñez, Rafael Olea Franco, Citlálitl Nares y su equipo en el Archivo Histórico de El Colegio de México, Ramiro Armas Austria, Raúl Fernández y Eduardo Rivera Gómez.

NÉSTOR E. RODRÍGUEZ  
BERENICE VILLAGÓMEZ

## EL HERMANO DEFINIDOR

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

Ahora, desde hace pocos años, y a medida que aumentan las actividades de los Estados Unidos en nuestra América, la actitud pasiva y expectante comienza a desaparecer. Hay todavía naciones enfermas de “inmovilismo” como dos o tres de Centroamérica; las hay que incautamente o por absurdo egoísmo, aceptan la injerencia —inocente al parecer, y por ahora— del gobierno de Washington. Pero, desde luego, las naciones meridionales, especialmente la Argentina, se dan cuenta ya de que la distancia no les evita peligros: a lo sumo, los aplaza, y ahora

que el capitalismo norteamericano ha descubierto que cabe en lo posible dominar desde Wall Street a cualquier nación, si se halla desprevenida, sin necesidad de manifestaciones de fuerza armada, quizá no hay ni siquiera aplazamiento. Entre las naciones pequeñas, Santo Domingo ha demostrado una capacidad de propaganda internacional a tal punto superior a sus recursos económicos, que ha dejado sorprendidos a sus invasores. Y, sobre todo, México se está asumiendo, desde la Revolución, el “hermano definidor”. México está indicando a los pueblos de su stirpe que hemos de confiar en nosotros y sólo en nosotros; que si nuestro poder material es escaso por ahora, y no bastaría para oponerse al ataque de los extraños, la fe en nuestro porvenir, la conciencia de que tenemos personalidad original que desarrollar y defender, nos dará fuerza para resistir, no solamente a la presión política del norte, sino a la presión diaria, incesante, del ejemplo y del éxito; sabremos oponernos a la conquista moral que sobre nosotros pretende ejercer una civilización incompleta e imperfecta, y que, si se realizara, nos tornaría pasivos ante la conquista militar.

En los Estados Unidos, el Partido Republicano, hecho a vivir de tradiciones —en realidad de rutinas— cuenta todavía con el inmovilismo de las naciones latinas: el reciente discurso de Hughes sobre la doctrina Monroe lo demuestra. Y si no bastaran los comentarios de la prensa latinoamericana para revelar que las proclamaciones de panamericanismo no se reciben ya con el ingenuo candor de antes, el mensaje del presidente de México al Congreso el día 1 de septiembre, lo probaría. Hay dos afirmaciones en el mensaje, que son signos de los tiempos nuevos: una, la reanudación de relaciones entre los Estados Unidos y México se realizó sin el tratado previo que la nación septentrional exigía; y otra, en la Conferencia de Santiago se abrieron paso las tendencias de los pueblos hispánicos, hasta el punto

de modificar una institución hasta ahora dominada por los Estados Unidos: la Unión Panamericana de Washington. En las asambleas de la Quinta Conferencia Panamericana dominó una sombra, como en escenas famosas de Shakespeare: la sombra del “hermano definidor”, el espíritu de México.

(Publicado originalmente en el periódico *El Mundo*, el 5 de septiembre de 1923.)



# FILOSOFÍA



## BARREDA

He aquí, señores, que un hálito de vida nueva sopla sobre la tierra, hace romper en brotes gloriosos el cálido regazo, perennemente juvenil y maternal, y canta en la fronda de las encinas dodónicas con profético murmullo. He aquí que esta juventud, más que otra alguna sumisa al bienhechor influjo de la primavera, invade el tradicional recinto, cuyos muros guardan todavía religiosamente el discreto rumor de la ilustre palabra persuasiva, y lo inflama de sonoros entusiasmos, y ansía despertarlo, de súbito, al esplendor de la refluorescencia.

Es tan inmarcesible la virtud de todo esfuerzo de enseñanza renovada, es tan enérgica la sugestión de la personalidad magistral, que a través de los tiempos, cada generación consciente vuelve la mirada a la labor cumplida, mide y celebra sus beneficios, y, al ceñir de aureolas la figura del maestro, descubre en la acción ejemplar inspiraciones para la propia labor. Es así como esta juventud, que ensaya su vuelo orientándose hacia los nuevos rumbos del pensamiento, acude hoy a esta escuela, que le marcó sus direcciones iniciales, a exultar la clásica memoria de su fundador, a afirmar el prestigio de la obra, el vigor de la influencia, la excelsitud del legado que a la formación de una patria ideal consagró el instaurador de la enseñanza racional en México.

Si Barreda hubiera sido no más que el teorizante de la reforma educativa, merecería por sólo ello este homenaje; por haber sido uno de los pocos que han concebido en nuestra América un ideal efectivo de civilización, Barreda pertenece al escaso número de hombres dignos de llamarse, en la América española,

hombres de ciencia y maestros. No se cuenta, ciertamente, entre “los pocos sabios que en el mundo han sido”, no alcanza, con su producción científica personal, exigua y dispersa, la casi desierta cumbre del saber hispanoamericano, cuyos bloques son la *Filosofía fundamental* y la *Gramática* de Bello, el *Diccionario* de Cuervo, los estudios paleontológicos de Ameghino, el *Derecho internacional* de Calvo, la *Sociología* y *La moral social* de Hostos; pero si de su amor a la ciencia, de su cultura vasta, no surgió el siempre apetecible fruto de una grande obra original, surgió en cambio la labor de influencia directa, la obra viva y activa de la educación nacional, formadora de razón y de conciencia.

Para el espíritu de todo verdadero educador, la ciencia es siempre “una virtualidad que tiende a la acción”; y la ciencia, quiero decir, el conjunto de todo saber fecundo y amplio, ha debido aparecer, a los ojos de los grandes maestros que han renovado la enseñanza en América, como el medio más positivo de regenerar a esta sociedad en donde, como decía Hostos, “todas las revoluciones se habían ensayado, menos la única revolución que podía devolverles la salud”. Tal pensó Barreda, y acaso ningún otro educador hispanoamericano ha realizado labor tan decisiva y completa como la suya. No es sólo que contara con el apoyo de un gobierno memorable; no es sólo que lograra reunir en torno suyo las mejores y más ilustres fuerzas de la mentalidad mexicana de entonces: renovación tan radical, en ambiente tan poco propicio, sólo podía realizarse por el esfuerzo de un hombre que, como Barreda, poseyera la fe en la cultura, cimentada en la cultura propia; a la esperanza en el bien patrio, la perseverancia en el esfuerzo disciplinado, y, sobre todo, el poder persuasivo, sugestivo, magnético, con que toda personalidad magistral galvaniza a los hombres, y especialmente a los jóvenes, que se acercan a su campo de acción.

La República mexicana acababa de atravesar, salvada por

un milagroso esfuerzo, la más grave crisis de su historia. Urgía reunir todas las energías dispersas y organizar, pero no ya en la inestable e insegura forma de antes, la vida libre del país. El proceso de intelección, mediante el cual un Estado recién surgido a la independencia se da cuenta de su razón de existir y aspira a crearse un ideal que norme su desarrollo autónomo, necesitaba hombres que lo comprendieran y estimularan, tanto más cuanto que en el grave momento anterior parecía haberse interrumpido y retrasado. Fortuna fue que hombres como los de la Reforma se encontraran entonces al frente de la vida pública, y fortuna mayor la de que, para organizar la enseñanza tendiente a unificar el espíritu nacional, apareciera un hombre dispuesto a ponerse inmediatamente al trabajo.

Al gran movimiento liberal dirigido por el grupo gobernante, debía responder la implantación de un sistema pedagógico propicio al libre desarrollo de la razón. Barreda hizo más: no sólo proclamó la libertad intelectual, implantó la instrucción científica. Meditad en lo que significa el principio de la instrucción científica. Meditad en lo que significa el principio de la instrucción científica en la historia intelectual del siglo XIX; recordad la serie de lentas luchas que sostuvo para triunfar en Europa; y mediréis la audacia del empeño de Barreda, y os sorprenderá, quizás, el vigor con que hizo arraigar su radical reforma, desde hace cuarenta años, en el más clásico solar de la educación colonial española.

No le reprocharéis (me dirijo a vosotros, los espíritus nuevos) el haber abrazado como única filosofía al positivismo. Si la poderosa construcción de Comte, si la fecundísima labor de los pensadores ingleses, pertenecen hoy al pasado, en tiempo de Barreda eran movimientos de vida y acción; y esos movimientos dieron a la pedagogía moderna extraordinario impulso.

Y mañana, cuando los libres vientos del norte agiten las tie-

rras nuevas trayendo las saludables enseñanzas de la discusión filosófica contemporánea, la victoriosa pedagogía individualista de Ellen Key, cuando hayáis visto a la cultura superior fundar su asiento en la universidad y trabajéis por redimir de su secular ignorancia a la ingente muchedumbre que debajo de vosotros pulula, no le olvidaréis; volveréis vosotros, como vendrán después las generaciones que os sucedan, a inspiraros ¡oh cultores que activáis las florecencias y soñáis con la promesa de los áureos frutos! en la vida del sembrador que abrió el primer surco y arrojó la primera semilla...

(Tomado de documento mecanuscrito, en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## CUESTIONES FILOSÓFICAS

### EL POSITIVISMO DE COMTE

Dar conferencias sobre el positivismo podrá parecer en Europa intento de escaso interés actual o de interés solamente histórico. No así en nuestra América; entre nosotros, el positivismo es todavía cosa viva. En México, la filosofía de Comte, en fusión con teorías de Spencer y con ideas de Mill, es la filosofía oficial, pues impera en la enseñanza, desde la reforma dirigida por Gabino Barreda, y se invoca como base ideológica de las tendencias políticas en auge. Aunque los positivistas no han llegado a implantar aquí, como en el Brasil, los ritos eclesiásticos de la religión que Comte añadió a su concepción filosófica, el comtismo mexicano tiene su órgano periodístico (la *Revista Positiva*), en cuyo sostén se emplea un tesón semejante al que en pro de la misma causa muestra el célebre Juan Enrique Lagarrigue en Chile. *Sotto voce*, una parte de la juventud sigue ya otros rumbos; pero la crítica de las ideas positivistas (no la crítica conservadora, la católica, sino la avanzada, la que se inspira en el movimiento intelectual contemporáneo) apenas si ha comenzado con el memorable discurso de don Justo Sierra en honor de Barreda (1908) y en uno que otro trabajo de la juvenil Sociedad de Conferencias. Hay, pues, razones para que en México interese todavía hablar sobre el positivismo; y de hecho, el público intelectual recibió con interés el reciente anuncio de una serie de conferencias sobre la historia de esa filosofía.

Un fácil discurso sobre John Stuart Mill, en la ocasión de

su centenario (1906); dos serios y brillantes trabajos, presentados al público en veladas de la Sociedad de Conferencias, sobre Nietzsche (1907) y Max Stirner (1908), pensadores bien lejanos del positivismo: éstos eran los títulos que para el ejercicio de la crítica filosófica podía mostrar el conferencista, Antonio Caso. Demostraban esos trabajos que el conferencista es uno de los hombres más capaces, aquí, de emprender, con criterio filosófico y documentación extensa, el estado histórico-crítico del positivismo, formulando juicio imparcial que no podríamos obtener ni de los sectarios positivistas ni de sus francos enemigos los católicos. De Caso podía esperarse estudio libre y lleno de variedad, enriquecido con las opiniones de la crítica reciente; en verdad, muchos lo esperaban.

Y he aquí que las tres conferencias sobre Comte y sus precursores (a las que seguirán otras sobre el positivismo independiente: Spencer, Mill, Taine) apenas responden a lo esperado. Ni en la parte histórica, ni en la expositiva ni en la crítica ha introducido el conferencista los deseados elementos de novedad: se ha contentado, en general, con la exposición, el trazo de orígenes y los juicios encomiásticos que desde tiempo atrás nos presentan los partidarios del positivismo: historia y crítica que, si en nuestra América se han repetido hasta la saciedad, en Europa y en la América inglesa están ya revisadas y corregidas. No se ha abstenido Caso de hacer crítica, sino de la censura franca: ha ejercido la función crítica sólo a medias.

Si de divulgación se tratara, bien estaría; pero ¿quién, a no ser un comtista fervoroso como don Agustín Aragón, puede creer que el positivismo necesite ser divulgado en México más de lo que ya lo ha sido sobre todo en la Escuela Preparatoria, donde pronuncia Caso sus conferencias y donde todavía domina el espíritu comtiano? A este propósito es oportuno recordar las palabras de Mill, insertas precisamente en un libro que Caso

utilizó para esta parte de su estudio, *Auguste Comte y el positivismo* (1865):

Mientras un escritor tiene pocos lectores y ninguna influencia, como no sea sobre los pensadores independientes, lo único que debe tomarse en cuenta es lo que puede enseñarnos: aunque en algunas cuestiones se muestre menos informado que nosotros, podemos dejar sin mención sus errores hasta que llegue el momento en que éstos puedan causar daño. Pero si el puesto importante que Comte ha conquistado ya entre los pensadores europeos y la influencia creciente de su obra capital hacen hoy más fácil y alentadora la tarea de llevar a los espíritus y hacer conocer las partes sólidas de su filosofía, también nos indican que ya no es inoportuno discutir sus yerros. Los errores en que ha incurrido, cualquiera que sean, [no] pueden ya ejercer influencia nociva, y el exponerlos libremente no será ya perjudicial.<sup>i</sup>

<sup>i</sup> En ediciones posteriores de este artículo, PHU agregó el siguiente párrafo que no se encuentra en el manuscrito del Archivo Histórico en El Colegio de México: “No ha sido parca la crítica posterior al poner en práctica el consejo de Mill; antes bien ha extremado rigores, según el parecer de los que aman la gloria de Comte. Frente al entusiasmo que admiraba en el *Curso de filosofía positiva* la obra fundamental de su siglo, destinada a señalar orientación definitiva al pensamiento futuro, surgió la reacción que negaba a Comte hasta el título de filósofo: reacción en que influyeron autoridades como Renouvier y Max Müller. Desvanecido, uno y otro exceso, el pensador francés pertenece ya a la historia de la filosofía; no señoreándola, como suprema cumbre, sino integrando, como rocalloso pico, la cordillera cuyo núcleo es la crítica kantiana. ‘Estos últimos años —afirma el insigne Boutroux— han visto reflorar la gloria de Comte. Ha bastado, para que este filósofo ocupara su lugar definitivo entre los maestros de la humanidad, que se desdeñaran los juicios estereotipados de sus panegiristas y de sus detractores, y que se le leyera. Su pensamiento, tomado en su fuente propia, resulta mucho más rico y fecundo que las fórmulas en las cuales se pretendía encerrarlo”..

Pero no hay que engañarse sobre el significado estricto de esas palabras. Nadie habla de un retorno a Comte como se habla de retorno a Kant. Los lectores del voluminoso *Curso*, en las nuevas generaciones europeas, probablemente no son más que los de (pongo por caso) la *Doctrina de la ciencia* de Fichte; notoriamente son mucho menos que los de Hegel y Schopenhauer; mientras estos dos nombres se mencionan constantemente en las revistas y los libros filosóficos, el de Comte se cita de tarde en tarde. Todavía existen, es cierto, sociedades y publicaciones que sostienen, sin eco, el comtismo ortodoxo: supervivencia curiosa, pero no extraña. (Diré, como *pendant*, que yo mismo he viajado en buques de una asociación *saint-simoniana*). Pero entre los mismos espíritus positivistas por tendencia o educación, la influencia de Comte comenzó a disminuir ante el avance de Spencer; hoy, cuando sobre el estancado evolucionismo comienza a acumularse el polvo, el positivismo primitivo está ya sepulto. De él quedan dos o tres impulsos iniciales, integrados en la tradición filosófica del siglo XIX; el texto va cayendo en el olvido.

La contemporánea crítica independiente ve en Comte un pensador que, si bien no tuvo aptitudes de hombre práctico, fue siempre guiado por tendencias sociales antes que filosóficas; su ideal era la organización perfecta de la sociedad, y para sentar el fundamento de sus concepciones políticas construyó un sistema filosófico. “Su originalidad — escribe Lévy-Bruhl — está en decidir a la ciencia y a la filosofía los principios de la reorganización social, verdadero fin de sus esfuerzos”. Giovanni Papini le llama “Mesías matemático”.

El *Curso de filosofía positiva* (1830-1842) aparece entre el ensayo de *Política positiva* que provocó su ruptura con el círculo saint-simoniano, del cual derivó parte de la terminología positivista y de las utopías sociales (1822-1824), y el vasto *Sis-*

*tema* del mismo nombre, en cuatro volúmenes (1851-1854). El curso de sucesos de su vida le impidió acaso dar a sus concepciones de organización social el vigor, la congruencia y la actualidad oportuna que requerían para influir prácticamente; mientras la primera *Política positiva* no pasa de ser una tesis histórica, la segunda, aunque por su aspecto especulativo tiene importancia y gana cada día en consideración seria, fue escrita cuando los hábitos y las crisis mentales habían alejado a Comte del contacto real y vital con las tendencias de la época: su *Religión de la humanidad* nació muerta, y bien pocos han sido sus fieles. El *Catecismo positivista*, opinaba George Henry Lewis, le hizo más daño que no pudieran causarle todos los ataques de sus enemigos.

Por tal manera, el *Curso de filosofía positiva* queda necesariamente como la obra central de Comte; y así aparece en la historia de la filosofía. Juzgándolo en este terreno, la crítica le señala deficiencias de cimentación. El uso negligente o arbitrario de los términos *metafísica*, *filosofía* y *ciencia* lleva a Comte a creerse libre de la primera, con echar a un lado la explicación de causas y esencias, y capaz de constituir la segunda con nociones puramente científicas. “Al definir la metafísica — observa Louis Liard— parece tener presente, sobre todo, la escolástica. Pero la destrucción de las entidades escolásticas fue consumada, no por la ciencia, sino por la misma metafísica.”

Puesto que toma la metafísica —asevera Edward Caird, en su clásico estudio sobre *La filosofía social y la religión de Auguste Comte* (1885)— en el sentido de filosofía al modo escolástico, no podría decirse que para él la verdadera metafísica sea una forma desdeñable de pensamiento... Ninguno de los grandes pensadores modernos ha sido metafísico en ese sentido... La hostilidad contra la metafísica, si por metafísica se entiende la explicación de los hechos de la experiencia por medio de enti-

dades o causas inverificables por la experiencia, o sin relaciones probadas con ella, caracteriza toda la filosofía moderna, idealista o sensualista. Se manifiesta en Descartes como en Bacon, en Kant y Hegel como en Locke y Hume.

Pero lo característico del metafísico es la tendencia a la unificación de las concepciones humanas, a la “totalización de la experiencia” (Kant), a “pensar las cosas en conjunto” (Hegel); y Comte, obsesionado a la vez por el deseo de unidad y por el sentido de la pluralidad de las cosas, pretendiendo en parte escapar a las cuestiones metafísicas y en parte resolverlas por la ciencia, se coloca en situación ambigua.

Sus opiniones sobre los más graves problemas —dice De Roberty— se contradicen con frecuencia hasta el punto de desconectar a la crítica... Es monista y pluralista (o dualista) a la vez. No se impone el esfuerzo de conciliar su agnosticismo con su monismo. Coloca frente a frente las dos doctrinas adversas, y las deja que salgan del encuentro como puedan.

No podría decirse que la crítica ha llegado a un acuerdo sobre la actitud de Comte ante el problema de la unidad. Pensaba él que los filósofos deben proponerse descubrir la unidad real (científica) de las cosas por la reducción de las leyes, pues así sería más perfecta la filosofía positiva: pero a veces parecía declararla asequible (*Curso*, 3ª ed., VI, p. 688), a veces inasequible (VI, p. 601) y, en general, sólo admitía como realizada, más aún, como necesaria y urgente, la unidad lógica, gracias al método. Postulaba la superposición de los fenómenos naturales, según su clasificación de las ciencias; encadenamiento en el cual se ha querido ver un principio evolucionista (Spencer, aunque lo juzgaba arbitrario, lo imitó al distribuir las ciencias en tres órdenes jerárquicos: inorgánico, orgánico y superorgánico) y que puede ser comprendido en esta crítica de Bergson (*La evolución creadora*):

La filosofía poskantiana, por severa que haya sido contra las teorías mecanicistas, acepta del mecanicismo la idea de la ciencia una, la misma para toda especie de realidad. Y se acerca a esa doctrina más de lo que se imaginara... Señala en la naturaleza las mismas articulaciones que veía el mecanicismo; de éste conserva todo el dibujo; sólo los colores han cambiado.

Postulaba Comte, al mismo tiempo, la independencia, la irreductibilidad, la discontinuidad de los fenómenos que estudia cada ciencia: según opinión de Boutroux, ése es su criterio fundamental en el respecto. Sin embargo, más de una vez ensayó hipótesis de universalidad: en la lección I del *Curso* indica que acaso podrían relacionarse todos los fenómenos con la ley de gravitación, pero argumenta luego y la proposición queda destruida; en la lección III, preconiza la universalidad lógica de las matemáticas, declarando que toda cuestión es concebible cuantitativamente y “*reductible*, en último análisis, a simple cuestión de números” (tendencia momentánea al matematismo, señalada por Windelband y Alfred Weber), pero admite la imposibilidad de la precisión matemática más allá de la física, y en la lección LVIII se pronuncia enérgicamente contra la unificación del conocimiento por el criterio matemático; en la lección LIX se lanza a demostrar la universalidad de las leyes primordiales de la mecánica (la inercia, la conciliación del movimiento general con los particulares, y la equivalencia de acción y reacción), extendiéndolas hasta la sociología: llega a mostrar esas leyes como ejemplos de carácter de universalidad que alcanzarán las nociones positivas bajo el ascendiente del espíritu filosófico, pues, aunque son insuficientes para el estudio profundo de las demás ciencias, dominan sobre las leyes especiales que gobiernan a éstas; leyes especiales que acaso adquieran más tarde el mismo carácter universal. Como concluye De Roberty, “las leyes particulares son

fórmulas contingentes donde se expresa el contenido de la ley universal [...] La universalidad necesaria de las relaciones ¿no implica, aunque la enmascare momentáneamente, la identidad de los fenómenos mismos?” “Toda *discontinuidad* —deduce Höffding— no puede indicar sino un límite provisional.” Un paso más, y ya pueden surgir el evolucionismo de Spencer y el monismo de Haeckel.

La unidad preconizada de manera decisiva por Comte es la que debe obtenerse por la supremacía del punto de vista sociológico en la codificación de las leyes de la naturaleza (*Curso*, lección LVIII): alega en extensa argumentación, la necesidad de predominio de un elemento especulativo sobre los demás; declara que las ciencias anteriores a la sociología no son sino grados preliminares del espíritu científico (VI, p. 568), y predice “el advenimiento espontáneo de la verdadera unidad en el sistema de filosofía positiva”. Se ha querido definir el sistema como sociologismo y como estudio histórico del universo. Pero lo cierto es que Comte no logra descubrir el principio unificador que se derivará de la sociología ni cómo lo superior explicará lo inferior: el punto de vista sociológico sirve sólo a recordar el fin práctico, humano, de la ciencia, y a marcar límites a las investigaciones.

Las tendencias de Comte al monismo sistemático no son sino aspectos momentáneos de su pensamiento: durante casi todo el *Curso* procede con prudencia de agnóstico: de ahí que, como perspicazmente observa George Trumbull Ladd, resulte “cierta sutil ironía en el hecho de que la palabra *positivismo* haya llegado a representar en tan grande escala *conclusiones negativas*, precisamente en las esferas de la filosofía, la moral y la religión, en donde tanto se desean y se buscan conclusiones *afirmativas*”. En Comte “vemos el espíritu práctico (cito nuevamente a De Roberty, que consagra largo estudio al monismo de los positivistas) armarse contra el espíritu teórico, y presenciamos

la derrota de éste. La acción práctica sólo se ocupa en lo concreto, lo particular, lo múltiple: el pluralismo es su ley”. Utilidad y realidad: esos dos conceptos resumen el positivismo, según Boutroux. Llevando a sus consecuencias lógicas esta actitud, Comte habría podido dar la fórmula del pluralismo pragmático de William James. Émile Corra, el director de la *Revue Positiviste* de París, en reciente artículo somero sobre “El pragmatismo”, opina que, en relación con lo que él considera mejor de las nuevas doctrinas, Comte fue un pragmático *avant la lettre*.

Pero su propósito de ceñirse a las ideas científicas le alejaba de la discusión estrictamente filosófica; su pragmatismo no es crítico, como el de los pensadores contemporáneos, y su agnosticismo tiene límites vagos. Postulaba, de acuerdo con el criticismo, la limitación del espíritu humano, su incapacidad para conocer las causas primeras y finales y su sola capacidad para descubrir las relaciones de similitud y sucesión entre las cosas, las leyes, los fenómenos; consideraba, además, el pensamiento humano como hecho biosociológico, sometido al influjo del medio y de la evolución; y así su teoría del conocimiento se complica con su sociología, sin que él trate de esclarecer la confusión resultante: sus discípulos Littré y Lévy-Bruhl, insistiendo en ese criterio, nada han avanzado.

No ha sentido —expresa Höffding— todo lo que tiene de agudo el problema del conocimiento... Reconoce que no se puede llegar sino a un resultado que se aproxime a la realidad, pero su punto de vista práctico le impide discutir hasta qué punto nuestro conocimiento puede llamarse reflejo exacto de la realidad. Le basta que el conocimiento que poseamos pueda servir prácticamente para orientarnos.

Suele indicar (por ejemplo, *Elítica positiva*, 1ª ed., II, p. 33) el consenso humano como propio para corregir la subjetividad

del punto de vista individual; pero, como observa Boutroux, “las impresiones de todos los individuos son igualmente reales, y el sabio debe distinguirse en lo que se le presenta como real, algo más estable, más profundo, menos relativo a las condiciones de la percepción individual y humana”. Su mismo desdén por la introspección psicológica le hace esquivar la discusión de las relaciones entre el sujeto y el objeto y da a su sistema aspecto de objetivismo exclusivo. “Suprime —piensa Fouillée— el punto de vista psicológico... En realidad la conciencia no ocupa lugar ninguno en su sistema”.

Estudia brillantemente, según opinión de Mill, los métodos de investigación y sus variaciones dentro de cada ciencia. Pero en lo relativo a las condiciones de la prueba, de la verificación, agrega el lógico inglés, “no da ningún criterio de verdad... Al no darlo, parece abandonar como insoluble el problema de la lógica propiamente dicha... El método no se aprende, según él, sino viéndolo en práctica”.

Sus normas son siempre pragmáticas. “No debemos —escribe en la lección LIX del *Curso*— tratar de conocer sino las leyes de los fenómenos susceptibles de ejercer sobre la humanidad alguna influencia.” Su norma de utilidad social se vuelve estrecha y despótica. El ansia de orden le lleva a legislar contra las pesquisas que juzga temerarias y contra el análisis demasiado riguroso de las nociones ya aceptadas. Apoyándose en la inmutabilidad de las leyes de la naturaleza que él no juzga idea innata, sino adquirida por extensa inducción, erige el dogmatismo de la ciencia “que tolera la libertad de la fe —dice Windelband— tan escasamente como la toleraba la teología de la Edad Media”.<sup>ii</sup>

<sup>ii</sup> La siguiente sección de este artículo fue tomada del manuscrito encontrado en el Archivo Histórico de El Colegio de México. Los párrafos reproducidos a continuación no se encuentran en ediciones posteriores del texto.

En suma, Comte no llega a justificar, con un análisis preciso, ni su concepto de la relatividad del conocimiento, ni su fe en la ciencia y sus esperanzas de unidad filosófica: las plantea *a priori*, y en el curso de su obra suele apoyarlas con razones incidentales. El escepticismo puede entrar a saco en sus sistemas, y, de hecho, si no lo derribó desde su aparición, fue porque su armónica estructura había sido colocada, inconscientemente, sobre cimientos kantianos. El positivismo es, al cabo, “dogmático sin crítica” (Liard). Comte no ha visto con claridad, estima Höffding, “el problema de las relaciones entre el positivismo y lo universal, desde la posibilidad de establecer sobre una base positiva una concepción total del mundo”. La experiencia no se explica a sí misma. “Diga lo que quiera sobre la experiencia — escribe Caird — no ha comprendido nunca el alcance de la pregunta de Kant: ¿Qué es la experiencia? Si lo hubiera comprendido, habría visto que su pensamiento, sedicente positivo, es en verdad tan metafísico como el de los realistas o los nominalistas.” Nietzsche logra descubrir la base de metafísica idealista en que se apoya el credo positivista:

Los positivistas son los últimos idealistas del saber... Su voluntad de verdad a toda costa, su fe en el valor absoluto, incondicional, de la verdad y la ciencia, no son sino una forma infinitamente refinada, sutil del espíritu ascético y cristiano. Siempre resulta fundada sobre una creencia metafísica nuestra fe en la ciencia; también nosotros los pensadores de hoy, los ateos, los antimetafísicos, también nosotros tomamos esta fe que nos anima del incendio suscitado por una creencia milenaria ya, por esa fe cristiana que fue también la de Platón, y que enseña que Dios es la verdad, y que la verdad es divina.

La crítica ha señalado los resquicios por donde penetran en el positivismo de Comte las nociones ontológicas. De Rober-

ty ve en su teoría de las discontinuidades una modificación de viejas hipótesis metafísicas: cuando Comte preconiza la investigación de las leyes y no de causas, no sospecha “la sinonimia oculta de estas dos expresiones: *ley irreductible*, *causa primera*”. (La ley, dice Papini, se asemeja terriblemente a un dios; sin ir muy lejos del positivismo, Taine la diviniza). Véase, por otra parte, “la inútil sustitución del término *fuerza* por el término *propiedad*. Las *propiedades* aparecen, en el credo positivista, como los límites de nuestro conocimiento. Pero, y es cosa que salta a los ojos, las antiguas *fuerzas* servían al mismo objeto”. Foulliée, que apoya a De Roberty en esas dilucidaciones, observa que Comte nunca se preguntó si los principios que llamaba positivos eran realmente menos metafísicos que los de causa y esencia, ni hizo nunca el análisis de la noción de ley, que en los últimos tiempos ha sufrido, especialmente en manos de Boutroux, una crítica tan demoledora como la del concepto de causa por Hume.

El afirmar que no conocemos sino fenómenos —observa Caird— no tiene sentido sino dentro de la doctrina de que existen, o podemos concebir que existen, cosas en sí, es decir, cosas sin relación con el pensamiento, que sabemos que existen sin poder conocer lo que son. Pero eso es sencillamente el realismo escolástico... Es un resto de la mala metafísica, que una Némesis natural hace persistir en los espíritus de aquellos que se figuran haber renunciado a la metafísica.

Por lo demás, dice el mismo idealista inglés, aunque Comte principia por una negación categórica de lo general como existente en sí, negación expresada en el lenguaje individualista de la escuela de Locke, termina con una afirmación no menos categórica de la sociedad, en oposición al individualismo de Rousseau... Habiendo comenzado por negar la metafísica, en cuanto convierte los universales en seres reales, y por dar una definición individualista de la ciencia, que debe determinar solamente su-

cesiones y semejanzas de fenómenos, se ve obligado bien pronto a admitir que estudiamos en sociología, y aun en biología, seres cuyas partes y fases no pueden ser definidas sino en y por el todo a que pertenecen.

Sociedad, Estado, Humanidad, son para él seres reales. Sus concepciones fundamentales en sociología lo acercan por diversas vías al idealismo moderno: se le llama fundador de un idealismo sociológico. “Es de aquellos —opina Fouillée— que han admitido implícitamente que las ideas son fuerzas y actúan en el mundo.”<sup>iii</sup>

Ya se sabe que la evolución de sus ideas llevó a Comte finalmente a lo que él llamó punto de vista subjetivo (y aun al estado teológico), de donde surgieron sus planes definitivos de organización social, con establecimiento de religión y ética novísimas: “catolicismo sin cristianismo” llamaba Huxley a esas concepciones animadas por el deseo de unidad social y por la manía de reglamentación que el autor inglés del *Ensayo sobre la libertad* censuraba como característica francesa. La crítica está ya de acuerdo en considerar la *Política positiva* como continuación lógica, no contradictoria, de la *Filosofía positiva*: pero continuación lógica no implica derivación necesaria; y bien se ve cómo el espíritu de la época encontró en el *Curso* estímulo para tendencias opuestas a las últimas concepciones de Comte.

Pero si la metafísica implicada en la obra de Comte es ambigua y endeble, su filosofía de las ciencias, en cambio, es uno de los más poderosos esfuerzos del siglo XIX. Ciertamente: toda filosofía, como indicaba Berthelot, “en el orden real no hace sino expresar más o menos perfectamente el estado de la ciencia de su tiempo... El universo que Hegel creía haber construido con sólo la ayuda de la lógica trascendente, resulta conforme punto

<sup>iii</sup> Aquí termina la sección previamente inédita.

por punto con los conocimientos *a posteriori*”. Pero la empresa de Comte fue demostrar que en el orden científico se había llegado ya a nociones experimentales, y, sobre todo, a propósitos de certeza empírica, gracias a los cuales podía formarse un vasto (aunque incompleto) cuerpo de doctrina capaz de satisfacer las necesidades intelectuales de las mayorías desorientadas. El agnóstico, aunque no supiera definir los límites de su descreimiento, podía ceñirse a las ideas científicas y encontrar en ellas campo extenso.

La filosofía positiva había nacido —escribe Jules de Gaultier—, Auguste Comte la nombra, y, a pesar del aparato, sistemático en exceso, de sus ideas, a pesar de su pretensión de fundar un nuevo poder espiritual, no debe ser despojado del honor de haber formulado claramente, el primero, la importancia y el carácter de ese advenimiento.

La ley de los tres estados, aunque no originalmente suya (pues Turgot la había formulado, si bien no usó las imperfectas designaciones comtianas), aunque no primordial (pues la hipótesis teleológica del progreso no ha podido quedar en pie), sirvió para iluminar no pocas cuestiones de la evolución intelectual de la humanidad. La clasificación de las ciencias, que es aceptable como serie histórica y en parte como serie lógica, sirvió de punto de partida a la constitución de la enciclopedia contemporánea. Comte no aportó a la filosofía ninguna noción esencialmente nueva, sino que puso a su disposición, en mejor orden que antes, el conjunto de las ciencias, como lo había deseado Novalis y lo habían ensayado pensadores del siglo XVIII; su papel tenía que dejar bien pronto de ser activo y convertirse en histórico; así lo impuso la posterior transformación de las ciencias, provocada en gran parte por irrupciones de metafísica que habrían escandalizado al fundador del positivismo. (Prezzolini propone que se escriba una mitología de las ciencias contemporáneas.)

Pero no se limitan a eso sus servicios: vulgarizador genial, dio el primer impulso vigoroso al movimiento que, al llevar a las mayorías la agitación filosófica, en forma de especulaciones sencillas, democratizó la razón y proclamó que, según la frase de Ladd, “en filosofía (puesto que filosofar es natural e inevitable en todos los seres racionales) nadie queda excluido”; el movimiento que, a más, puso en auge los métodos científicos y perfeccionó la pedagogía contemporánea. Sus opiniones concretas sobre la multitud de cuestiones científicas que trató en su *Curso* no siempre son, ni podrían ser, aceptadas; se sabe que su previsión erró en puntos como la astrofísica, la hipótesis del éter y el transformismo biológico; pero es de admirar cómo logra recorrer en orden el mundo de la ciencia, no guiado por un principio metafísico, como Spencer, sino solamente por el método de enlace. En psicología, no obstante la opinión adversa de Mill y la grave imperfección que resulta de su odio al método introspectivo, logró, corrigiendo las teorías de Gall, normar el criterio de la escuela empírica, la que Jules de Gaultier llama documentaria. En sociología, si procedió precipitadamente al querer constituir como ciencia un estudio para el cual no había encontrado verdadero método, lanzó un argumento definitivo en su pro al afirmar la realidad social como un hecho irreductible; dividió los fenómenos sociales en estáticos y dinámicos, y, reconociendo que los estáticos habían sido estudiados ya por moralistas y políticos, explicó los dinámicos por la teoría de la evolución, que llamaba también progreso y que juzgaba regida por las ideas, según su ley de los tres estados. Sus capítulos sobre esta nueva ciencia contienen observaciones cuya fuerza perdura todavía. Robert Flint señala una superioridad de su filosofía histórica sobre la de Hegel en su estudio de la correlación entre las diversas actividades sociales.

En punto de orígenes, Comte deriva del siglo XVIII y prin-

cipios del XIX; casi no hay pensador francés de los cien años que le preceden a quien no deba algo; luego, los escoceses y el criticismo de Hume y de Kant. Infantil ocurrencia es buscarle antecedentes en Bacon y Descartes, salvo en detalles breves o en generalidades ya tradicionales, como la noción cartesiana de ciencia; tanto valdría tomar en serio las genealogías evangélicas de Jesús. Su filiación kantiana ha sido puesta en duda por los que toman al pie de la letra sus declaraciones: no hay dificultad en admitir que nunca hubiera leído la *Crítica de la razón pura*, pues su lectura acaso le habría inducido a prestar más seria atención a los problemas del conocimiento; pero el ambiente que respiró estaba saturado de criticismo; consúltese, si no, el estudio de Francois Picavet, al frente de su traducción francesa de la *Razón práctica*, sobre “La filosofía de Kant en Francia desde 1773 a 1814”; y ya se sabe que de 1814 a 1830, fecha en que comienza a publicarse la obra central de Comte, la influencia kantiana en Francia progresó constante y rápidamente. Comte mismo no tenía empacho de citar a Kant como si conociera a fondo sus obras; así, en la lección III del *Curso*, le censura la distinción entre calidad y cantidad (distinción que Bergson ha vuelto a presentar con extraordinaria fuerza); en la lección LVII, lo cita como filósofo poco científico; en la LVIII, celebra su tentativa de escapar a lo absoluto filosófico por la concepción de la doble realidad, a la vez objetiva y subjetiva. Las citas en el *Curso* son probablemente más; las hay también en otros escritos: *Sistema de política positiva*, *Discurso sobre el espíritu positivo*, *Catecismo positivista*, diversas *Cartas*; una a Valat, del 3 de noviembre de 1824, en donde habla sobre las relaciones entre su pensamiento y el de Kant; y la exposición de las doctrinas kantianas por Cousin, que él juzga imperfecta, parece demostrar, no obstante su tono de suficiencia, que el criticismo le era conocido de segunda mano.

De ahí, condensadas, opiniones que la crítica contemporánea formula sobre la filosofía de Comte. Antonio Caso no las desconoce, ni menos ignora su fuerza: y sin embargo, se ciñó a la rutina sectaria que hace aparecer al positivismo como el punto culminante de la evolución filosófica moderna. Dos conferencias (¡contrasentido extraño!) fueron consagradas a los orígenes; y como nada es más sencillo que señalar antecesores, sobre todo cuando el presunto descendiente ha trazado de antemano su propio árbol genealógico, vimos desfilar (con conocimiento real de cada uno de ellos, eso sí, y en armonía bastante bien lograda) a Bacon, Hobbes, Descartes, Spinoza, Diderot, Montesquieu, Hume, Kant, Adam Smith, Hamilton, De Maistre... (faltó Aristóteles, fundador de la estática social). La exposición del sistema de Comte, en una sola conferencia, fue sumaria. La cuestión del monismo fue planteada, pero quedó a medio discutir. En suma, la posición de Comte en la historia de la filosofía resultó invertida: lo que es simple derivación y ramificación, apareció como punto máximo de un desarrollo y como renovación crítica. Confiamos en que las conferencias próximas harán justicia a los pensadores estudiados, y que el respeto a las figuras venerables no corte las alas al libre examen: la crítica es, en esencia, homenaje, y el mejor, pues como decía Hegel, “sólo un grande hombre nos condena a la tarea de explicarlo”.

(Tomado de documento mecanuscrito, en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## EL POSITIVISMO INDEPENDIENTE

Si las tres conferencias de Antonio Caso sobre Comte y sus precursores significaron poco, por su falta de novedad y de crítica, las cuatro posteriores, consagradas al positivismo independiente, nos resarcieron, en gran parte, de la deficiencia inicial. En sus primeras disertaciones el conferencista presentó la filosofía de Comte como monumento dogmático difícil de tocar, no se sabe si por respeto a la majestad arquitectónica o por temor a la debilidad de los cimientos; ahora, el edificio apareció hundándose lentamente, como los edificios coloniales de la ciudad de México, y tal vez próximo a desaparecer de la faz de la tierra. En efecto: aunque Caso no retractó los encomios implícitos y expresos en su anterior exposición de las ideas comtianas, ni ensayó nueva crítica de ellas (salvo una breve discusión de la ley de los tres estados), el conjunto de sus conferencias últimas tuvo por núcleo esta afirmación: la fórmula definitiva del criterio positivista es el experiencialismo de John Stuart Mill, el idealismo crítico según el cual no se puede vencer la subjetividad del conocimiento ni derivar de la experiencia la realidad del mundo exterior, sino solamente el orden que éste nos presenta. Comte aplicó el criterio de experiencia, pero nunca lo formuló de manera satisfactoria, y siempre aceptó como hecho incontrovertible la realidad objetiva; Spencer creó un realismo que afirma la existencia de lo absoluto incognoscible pero generador de lo conocido y postula el acuerdo entre los objetos cognoscibles y sus representaciones. Mill es quien estudia con verdadero empeño de crítico, de filósofo a la vez moderno y clásico, el problema

del conocimiento; y por eso, su positivismo es el único que sobrevive, fructífero y ejemplar.

Como se ve, Caso resuelve afirmativamente el problema, todavía en disputa, de la filiación positivista de Mill. Para los ingleses la cuestión está ya resuelta en sentido negativo: Mill, su John Stuart Mill, es de puro abolengo británico y escocés; aprende a conocer a los alemanes a través de sus compatriotas y adopta ideas de Comte como elementos secundarios. Su experiencialismo es cosa diversa del positivismo francés y más aún del realismo transfigurado de Spencer. Para los europeos continentales (aunque no para todos: ejemplo de excepción, Windelband), la personalidad de Mill, si bien estaba definida antes de la aparición de la doctrina comtiana, influye juntamente con ésta para producir una corriente filosófica cuyo auge dura medio siglo. Nadie sueña ya en clasificar a Mill como discípulo de Comte: si positivismo es comtismo, siquier no sea ortodoxo, sino como el de Littré, el autor de la *Lógica racionativa e inductiva* no es positivista: hijo de la escuela inglesa, observó frente a Comte actitud de lector entusiasta y docto que escoge y aprovecha, nunca de secuaz que se somete ante inesperada revelación filosófica.

Pero hay más: positivismo significa, en la opinión corriente, popular (no en las cátedras de filosofía), tendencia a la concepción objetiva del mundo, dogmatismo científico como transfiguración del realismo postulado por el sentido común, desdén pragmático de la especulación clásica, a la cual se quiere sustituir una metafísica tejida con teorías de las ciencias, imitando el método de éstas; filosofía, por tanto, estrecha, pero al mismo tiempo informe, como si aferrada al centro de imaginario círculo nunca supiera dónde se hallan los límites marcados por la circunferencia. Esa filosofía comenzó a formarse en Inglaterra y Francia a fines del siglo XVIII, aprovechó los elementos populares del criticismo, adquirió cuerpo en la obra de Comte (en

quien, sin embargo, luchó y se mezcló con otras tendencias) y, ya definida, se extendió, proteica, arrastrando consigo la vieja teoría de la evolución, retocada ahora por Spencer, e inspirando muchas veces a la ciencia y a la enseñanza: manifestaciones tuyas parecían ser lo que Alfred Weber llama el positivismo de los sabios y la universal reforma que hizo de la ciencia el fundamento de la instrucción laica.

Mill, al demostrar el valor del método inductivo, suministró elementos valiosos a ese positivismo, así como los había recibido de sus antecesores ingleses y de Comte; pero ni toda su *Lógica* cabe dentro de esa corriente, ni sus demás obras fundamentales tienen significación dentro de ella. Si se acepta la noción popular de positivismo, Mill no cabe dentro de su círculo: es sólo línea tangente. Mill nunca esquivó la crítica, no sacrificó la filosofía a la ciencia, no desdeñó el pensamiento clásico: él mismo fue un espíritu de tradición a la vez que de evolución; y así, sus obras son clásicas, lo son desde que aparecen. Escúchese, si no, el coro de alabanzas con que los pensadores de todos los bandos acogen el espíritu de su *Lógica*, cualesquiera que sean los reparos parciales que le opongan. Seguramente, hay allí algo más que las ideas de una secta.

Pero si el positivismo es o debiera ser, no una filosofía timorata, cuyo único fin estuviera en estimular a la ciencia, sino una filosofía completa, que principiara por estudiar el problema del conocimiento, entonces lo obligado sería reconocer que John Stuart Mill, pensador clásico que no hizo clasificación de las ciencias ni escribió tratados de sociología, es quien acertó a fijar el criterio positivista, quien, por tener la suficiente osadía lógica, definió la significación de la experiencia como base de los métodos científicos. Mill, declara Antonio Caso, es el más perfecto y verdadero positivista por ser el más lógico. Y por ser el más lógico, fue a colocarse, francamente, dentro del terreno deslin-

dado por la crítica kantiana, en la encrucijada del subjetivismo, del idealismo crítico. La teoría positivista del conocimiento no podía ser otra, afirma Caso; y su afirmación contiene verdad.

No toda la verdad, empero. La filosofía positiva, al definirse en Comte, no tendía al criterio idealista, sino al realista; y de hecho, la corriente más vigorosa y más popular del positivismo no siguió la ruta marcada por Mill, sino que fue a desembocar en el realismo de Spencer.<sup>1</sup> Que éste sea contradictorio, dogmático, hasta escolástico en el fondo; que el punto de vista de Mill sea superior y más digno de representar en la historia a la criteriológia positivista, razones son que no pueden vencer este hecho: la vasta popularidad del criterio spenceriano. El positivismo estaba destinado a ser filosofía popular; y toda filosofía popular es realista, al menos en parte. Así vemos que de la noción de realidad, aceptada por Comte, se pasó a la fórmula conciliatoria de Spencer; y de ahí a la concepción del mundo conocido como única realidad existente, representada por Haeckel. Los pensadores idealistas, los aristócratas del positivismo, Mill, Taine, Renan, permanecieron punto menos que desconocidos en sus análisis fundamentales: sólo se les tomaba en cuenta por sus servicios a la lógica y a la historia.

Y es así cómo el criterio de Mill, que según Caso debió ser el que triunfara en la organización de la filosofía positivista, y que de todos modos debió luchar contra la corriente del realis-

<sup>1</sup> Precisamente, Mill opinaba que la doctrina de lo incognoscible estaba ya en Comte: “Ésa es también, me parece, la doctrina de Comte. Este pensador sostuvo con gran energía que los númenos son incognoscibles para nuestras facultades, pero su aversión por la metafísica le impedía expresar una opinión precisa sobre su existencia real, la cual, sin embargo, era admitida implícitamente por su lenguaje” (*Examen de la filosofía de Hamilton*, cap. II). Caird emite opinión semejante a ésta, pero no tan decisiva. En lo que toca al conocimiento de los fenómenos, el realismo de Comte era inequívoco; reconocía la limitación subjetiva, pero no creía que fuese “grande inconveniente”.

mo, no entabló verdadera lucha sino en los cortos círculos de pensadores dispuestos a afrontar discusiones metafísicas, y su significación quedó oscurecida a los ojos de la multitud ávida de filosofía práctica. Pero, y en esto tiene plena razón el conferencista, ese criterio es el más exacto que llegó a formularse dentro o cerca del positivismo, y sobrevive a los demás, sirviendo de estímulo a tendencias nuevas. Mientras el realismo se hacía cada vez menos crítico y más intolerante en boca de sus divulgadores, la corriente del idealismo (en la cual no representaba Mill sino un afluente, pues Kant es el manantial inagotable) seguía ganando las altas esferas y venció por fin a su rival. Al terminar el siglo XIX, aunque el gran público se dedicaba a leer *El enigma del universo* de Haeckel con un interés que no había despertado ningún otro libro científico o filosófico desde *El origen del hombre*, de Darwin, los críticos de todos los bandos, lo mismo el cardenal Mercier que Fouillée o Windelband, podían afirmar que el positivismo aceptado por la mayoría de los hombres de ciencia había anclado definitivamente en el criterio idealista.

“Todo lo que conocemos de los objetos es: las sensaciones que nos dan, y *el orden en que ocurren esas sensaciones...* Del mundo exterior nada conocemos ni podemos conocer sino las sensaciones que obtenemos de él”: he ahí la declaración fundamental del idealismo crítico de Mill (*Lógica*, libro I, cap. III, §7). Es verdad que deja abierta la vía de la intuición: dice, en la continuación del pasaje citado, que no discute la posibilidad de la ontología, porque tal problema no cabe dentro de la provincia de la lógica; pero se ve que concede a la intuición alcance limitado: a la experiencia misma sólo la acepta como reveladora del orden en el mundo conocido, no como autoridad para extender ese orden a todo espacio y todo tiempo.

Hay generalizaciones —dice (*Lógica*, libro V, cap. V, §2)— necesariamente infundadas... Así, por ejemplo, las que quieren

inferir, por el orden de la naturaleza existente en la tierra, o en el sistema solar, el que pueda existir en porciones remotas del universo: donde los fenómenos pudieran ser enteramente diversos, o sucederse según otras leyes, o según ninguna ley. Así también, en lo que depende de la causación, todas las negativas universales, todas las proposiciones que afirman imposibilidad. La no existencia de algún fenómeno, aunque la experiencia nos dé testimonio uniforme en ese sentido, sólo prueba que ninguna causa adecuada a su producción se ha manifestado todavía; pero sólo puede inferirse que no existan esas causas si cometemos el absurdo de suponer que conocemos todas las fuerzas de la naturaleza... Por mucho que se extienda nuestro conocimiento de la naturaleza, no es fácil creer que alguna vez llegue a ser completo, ni suponer cómo, si lo fuera, podríamos estar seguros de ello.

Suele hacerse hincapié en las concesiones de Mill al espíritu religioso (*Ensayos sobre la religión*); pero no se deriva de ellas ninguna afirmación ontológica: para él no hay datos que permitan probar ni negar la existencia de la divinidad; la religión no puede fundarse en la creencia (es decir, en la certeza siquiera relativa), sólo cabe edificarla sobre la esperanza. Pero en el *Examen de la filosofía de Hamilton* da un paso (no muy firme, a pesar de su prudencia) hacia la ontología, al analizar la creencia en la realidad exterior y en el espíritu. De las cosas externas, dice, de la materia, no sabemos sino que son posibilidades permanentes de sensaciones: estas posibilidades son exteriores a nosotros en el sentido de que “no son edificadas por el espíritu, sino solamente percibidas por él: hablando en la lengua de Kant, son dadas a nosotros y a los demás seres como nosotros” (cap. XI, nota al final). He ahí, claramente, una concesión al realismo. Tras esas posibilidades, ¿no se oculta, como piensa Höffding, la cosa en sí?

Se aferra Mill, sin embargo, a la indemostrabilidad del mun-

do exterior: sólo sabemos que existe nuestro espíritu y (agrega ahora) que existen otros espíritus. ¡Afirmación riesgosa y hartamente disputada en su día! Se empeña él en considerarla probada inductivamente: el conocimiento de que existen cuerpos como los nuestros (piensa) nos hace concebir la hipótesis de que en ellos existan estados de conciencia como en nosotros; los actos que ejecutan, como por influjo de estados de conciencia semejantes a los nuestros, nos dan la prueba requerida. Pero, ¿es legítimo separar del conocimiento de los cuerpos y el de los actos? O la hipótesis se basa en el conocimiento indistinto de ambos, y las pruebas faltan; o bien la hipótesis nace de la observación somera y se comprueba por medio de la observación minuciosa y exacta, sin separar en la una ni en la otra el aspecto estático y el dinámico del ser pensante. La segunda solución es aceptable para el realismo provisional de la ciencia; en el orden epistemológico, el idealismo crítico solo puede aceptar la primera: la única demostración efectiva de la existencia es la intuición directa, es decir, interna; y ésta no puede darnos otra realidad que la personal, la individualidad. Los demás espíritus nos son conocidos a través de manifestaciones fenomenales; afirmar su existencia implica afirmar esta contradicción: existen realidades que se nos revelan a través de manifestaciones cuya realidad ignoramos. Mill columbra la montaña de objeciones que amenaza aplastar su teoría, y prudentemente se repliega hacia su posición primitiva. La inducción, concluye, nos permite creer en la realidad de los demás espíritus, por sus semejanzas externas con el nuestro; en el caso de la materia, no hay semejanzas que nos permitan inducir su existencia real; al fin y al cabo, la única certeza absoluta es que existen estados de conciencia.

El nombre de Mill se cita hoy en relación con las nuevas tendencias filosóficas: este hecho (que Caso no olvidó mencionar) se debe, en mi opinión, no tanto a las ideas que realmente

expuso, como al prestigio de su sagacidad y de su prudencia crítica. Si los pensadores contemporáneos quisieran encontrar en el positivismo anticipaciones de sus ideas, bien podrían recurrir a Comte; si no lo hacen, es porque la pesada longitud, las vaguedades y las contradicciones del *Curso de filosofía positiva* les apartan de su lectura. En Comte hay, más que en Mill, gérmenes de pragmatismo; pero nunca se definen sino como los deseos de orden y utilidad: *savoir pour prévoir*. En cambio, se comprende que Mill, al colocar el problema epistemológico en los lindes del escepticismo, haya suscitado en William James el deseo de justificar el conocimiento dándole valor de acción ya que no de realidad. El pragmatismo, pues, es hijo del idealismo crítico; aunque éste, en Mill, cuando quería vencer las limitaciones del empirismo, entraba involuntariamente, según indica Benno Erdmann, en el terreno de la necesidad psicológica.

Caso indicó que en Mill se anuncia también la filosofía de la contingencia. Hay que hacer distinciones, sin embargo. El criticismo no concedía sino generalidad relativa a las nociones derivadas de la sola experiencia; Mill, para quien la experiencia engendra todo conocimiento, se ve obligado a reconocer, más allá de las fronteras que limitan al hombre en el tiempo y en el espacio, que no puede afirmarse la validez de las leyes que conocemos. Si bien afirma que en todo “se puede encontrar ley, con sólo saber buscarla” (*Lógica*, libro III, cap. v, §2), y llega al más riguroso determinismo, declarando que si fuera posible conocer todos los elementos que existen, su situación y sus propiedades, podríamos predecir la historia subsecuente del universo (libro III, cap v, §7), todavía concede que sea concebible la ausencia de toda ley (libro III, cap. XXI, §1). En él se esboza la hipótesis de Lotze que se cita como una de las formas de la filosofía de la contingencia, la posibilidad de que aparezcan elementos nuevos, nuevos comienzos, los cuales no escaparían al imperio de la ley,

sino que tendrían la suya propia. (Esto debería llamarse en realidad la teoría de lo imprevisto). Lejos de su pensar, empero, la concepción del universo como esencia irracional, discordante o contingente en su manifestación, que sólo por necesidad estética o por necesidad práctica ensayamos concebir, bajo el dominio de leyes; concepción que bajo diversas formas incipientes o precisas, oscuras o conscientes, se insinúa en la filosofía alemana, desde los problemas de la *dialéctica trascendental* de Kant, a través del romanticismo (Schelling, Schopenhauer), hasta Lotze, no sin alcanzar a Nietzsche; penetra en Francia con las corrientes iniciadas por Ravaisson y Renouvier, y hoy lucha francamente bajo armaduras diversas (pluralismo pragmático, *bovarismo*, *evolución creadora* de Bergson, teoría de la contingencia), con las concepciones intelectualistas de unidad y necesidad fijas e inmutables. Mill no afirmó la unidad esencial del mundo; pero nunca dudó de que el conjunto de la experiencia presentara unidad y consistencia lógica. Y puesto que no discute el problema en su sentido esencial, nada ofrece que señale camino hacia lo que hoy se considera típica filosofía de la contingencia: la de Boutroux, que descubre en los hechos de la realidad elementos inexplicables para la razón, rebeldes a los marcos de la ley, y afirma que la aparición de cada *discontinuidad* de la existencia de cada hecho irreductible, supone una contingencia. Esta concepción sí tiene parentesco con la idea de las *discontinuidades*, postulada con energía, pero no sin contradicciones, en la filosofía de las ciencias de Comte. Boutroux somete al análisis y ensaya explicar lo que Comte meramente afirma, y además lleva la idea de *discontinuidad* hasta los orígenes de la existencia, como antes se había hecho con la idea de evolución.

Hizo el conferencista una extensa, clara y metódica exposición de la *Lógica* de Mill. Libro es, éste, conocido como pocos en los grupos estudiantiles de México; y sin embargo, la síntesis

sis de Caso produjo sensación de novedad al presentarlo en su significación dentro de la historia de la filosofía. Dos aspectos, quizá, debieron ser más ampliamente mencionados: la base de psicología asociacionista en que se asienta la obra de Mill (y aun podría haberse estudiado la evolución de su criterio en cuestiones psicológicas, que lo llevó a aceptar finalmente la necesidad de concebir en el yo un elemento original, sintético, que no puede ser producido por las leyes de la asociación mental), y la posición que ocupa el sistema *experencialista* frente al desarrollo de la lógica *conceptual* en los países ingleses (desde Boole hasta los pragmatistas), y en Alemania (Lotze, Drobisch, Sigwart, Rickert, y otros), aun en Francia e Italia. Merecía discusión, asimismo, el empeño de Mill por reducir el principio de la universalidad de las leyes de la naturaleza a la ley de la causalidad: empeño no menos discutible que el de Spencer por reducir el mismo principio a la teoría de la conservación de la fuerza. Pero no hay que exigir demasiado a la limitación de una conferencia.

Al hablar de Spencer, Caso abordó, sin vacilaciones, la crítica de su realismo y de la teoría de la evolución, indicando cuán imperfectas son sus fórmulas. Apoyándose en las declaraciones íntimas de Spencer, y siguiendo una sugestión de Boutroux, Caso explicó, no sin originalidad, su tendencia conciliatoria por el temple religioso de su espíritu. Cierto es que algunos, como Papini, niegan al jefe del evolucionismo toda inteligencia de la cuestión religiosa; pero, aceptando la amplitud que se da hoy al término religiosidad, no puede negarse que Spencer sintiera la inquietud del misterio y el valor del influjo espiritual de las religiones.

Estudió Caso a Taine, con magistrales observaciones, en su propósito de llegar a un idealismo sistemático, no meramente crítico, utilizando el método positivista, y mostró cómo de la unión del panlogismo hegeliano, despojado de su cosmología

implícita, brotaba una contradicción no resuelta por el pensador francés.

No nos habló de Renan, cuyo caso presenta semejanzas con el de Taine, pero cuyas creencias metafísicas no tienen el carácter afirmativo de las expresiones de éste. La omisión, por tanto, no es de lamentar grandemente; pero sí lo es la de Dühring y Haeckel, que representa el criterio realista del positivismo llevado a su posición radical. Haeckel, como filósofo popular, cree innecesaria la crítica del conocimiento: se contenta con declarar resueltos por la ciencia todos los enigmas del universo. Pero Dühring, filósofo de escuela, consagra serio estudio al problema: no se le oculta que el criterio de la experiencia debe llevar lógicamente al idealismo crítico, a reconocer la limitación subjetiva; y hábilmente se apodera del principio hegeliano de la identidad de lo real y lo racional, para afirmar que el conocimiento aprehende toda la realidad: la esencia del mundo se revela a la experiencia; nada existe fuera de lo que ésta ofrece. Desde esta atrevida posición, Dühring se abre paso a muchos senderos peligrosos, y con frecuencia se lanza en ellos: por ejemplo, en la negación de lo infinito. Por esas desviaciones y por su carácter técnico, no popular, la filosofía de Dühring ha tenido poca suerte con el gran público; pero ella contiene, a mi juicio, la más perfecta fórmula del realismo positivista, superior a la conciliatoria de Spencer, y no menos osadamente lógica, aunque sí menos plausible, que la fórmula idealista de Mill.

En cuanto al conferencista — se me pregunta — ¿es posible formar ya una opinión, después de esta labor de siete conferencias?

Respondo: la opinión que ahora se formula tendrá necesariamente mucho de provisional. El conferencista es muy joven: acaba de franquear el límite de los veinticinco años; puede ser que viaje, puede ser que modifique sus ideas, puede ser que siga

nuevos métodos, nuevos rumbos... La personalidad que ahora muestra debe evolucionar. Puede ser también (no lo deseemos) que se detenga donde se inició, que se deje vencer por la inercia que en la América española (y particularmente en México) lleva todas las cosas al estancamiento rápido.

De todos modos, la personalidad que ahora vemos en Antonio Caso es la de un amante de las cuestiones filosóficas, poseedor del abundante don de la palabra. Dos elementos que pueden ser antagónicos, se dirá: en efecto, en Caso el afán de precisión conceptual vuelve inelegante, iterativa, la frase, muchas veces; otras, el flujo verbal desvirtúa las ideas o las engendra falsas. Si el primer defecto es leve, hasta útil cuando se habla a públicos de espíritu lento, el segundo es grave. Para mí, gran parte de los errores que se deslizaron en las conferencias fueron hijos de esa censurable confianza en el poder verbal. Lo prueba la superioridad de los trabajos escritos por Caso junto a las conferencias improvisadas.

Como pensador, Caso tiene una ventaja sobre la gran mayoría de los que, entre nosotros, estudian cuestiones filosóficas: un conocimiento seguro de la evolución del pensamiento europeo. Mientras la generalidad de los que, en América, discuten sobre aspectos (invariablemente la escolástica o el positivismo), Caso conoce a los grandes maestros, y afronta los problemas con criterio independiente. Suele sentir temores y, por respeto a la autoridad, aceptar sin discusión una idea, o, por miedo a destruir, esquivar el análisis (como hizo al hablar de Comte); pero cuando se siente firme, recorre con segura agilidad los problemas y las series históricas. Su facultad crítica no da todavía productos normales: si unas veces profundiza (v. gr. sobre las contradicciones mentales de Taine), otras apenas desflora las cuestiones. En cambio, su modo de exponer ha adquirido vigor y consistencia notables; y, en general, la ordenación sintética de sus disertacio-

nes es excelente: cualquier espíritu disciplinado puede reconstruirlas fácilmente después de oírlas.

Como disertaciones artísticamente compuestas, las siete conferencias de esta serie sobre el positivismo resultan inferiores a las dos conferencias del mismo Caso sobre Nietzsche y Stirner; hubo en éstas más brillantéz. Pero en las nuevas hubo más historia, más crítica (si se exceptúan las relativas a Comte). Y hubo también la novedad que Caso reservó para la conferencia final: la profesión de fe. Caso, ante la inminente invasión del pragmatismo y tendencias afines, se declara intelectualista: posición difícil para él, de suyo accesible a las sollicitaciones que constantemente lo apartan del rigor intelectual: palabra, afectividad, sentimiento artístico, seducción del misterio, datos de la conciencia, sentido de la realidad...

Intelectualista, pues, se declaró, haciendo el elogio de los grandes metafísicos constructores, Platón, Spinoza, Hegel; y a la vez se declaró idealista en cuanto al problema del conocimiento: resultando así la singular coincidencia de que su profesión de fe terminara con una cita (“Todo es pensamiento...”) de Henri Poincaré, el sabio pragmatista por excelencia, en quien miran un aliado los adversarios del intelectualismo absoluto.

De todos modos, la conferencia final de Caso fue un alegato a favor de la especulación filosófica. Entre los muros de la Preparatoria, la vieja escuela positivista, volvió a oírse la voz de la metafísica que reclama sus derechos inalienables. Si con esta reaparición alcanzara ella algún reflujó sobre la juventud mexicana que aspira a pensar, ése sería el mejor fruto de la labor de Caso.

(Tomado de documento mecanuscrito, en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## LA CULTURA DE LAS HUMANIDADES

Celebremos hoy, señores, esta reapertura de clases de la Escuela de Altos Estudios, cuya significación es mucho mayor de la que alcanzan, por lo común, esta especie de fiestas inaugurales. Va a entrar la Escuela en su quinto año de existencia, pero apenas inicia su segundo año de labores coordinadas.

Malos vientos soplaron para este plantel, apenas hubo nacido. Tras el generoso empeño que precedió a su creación —uno de los incompletos beneficios que debemos a don Justo Sierra— no vino la organización previsoras que fijase claramente los derroteros por seguir, los fines y los resultados próximos, argumentos necesarios en sociedades que, como las nuestras, no poseen reservas de energía intelectual para concederlas a la alta cultura desinteresada. Las sociedades de la América española, agitadas por inmensas necesidades que no logra satisfacer nuestra impericia, miran con nativo recelo toda orientación esquiva a las aplicaciones fructuosas. Toleran, sí, que se estudien filosofías, literaturas, historia; que en estudios tales se vaya lejos y hondo; siempre que esas dedicaciones sirvan para enseñar, para ilustrar, para dirigir socialmente. El *dilettantismo* no es, no puede ser, planta floreciente en estas sociedades urgidas por ansias de organización. Eso lo comprendió y lo expresó admirablemente don Justo Sierra en su discurso inaugural de la universidad: “No quisiéramos ver nunca en ella torres de marfil, ni vida contemplativa, ni arrobamiento en busca del *mediador plástico*; eso puede existir y quizás es bueno que exista en otra parte; no allí, allí no.”

Y sin embargo, la Escuela de Altos Estudios no reveló al pú-

blico, desde el principio, los fines que iba a llenar. No presentó planes de enseñanza; no organizó carreras. Sólo actuaron en ella tres profesores extranjeros, dos de ellos (Baldwin y Boas) ilustres en la ciencia contemporánea, benemérito el otro (Reiche) en los anales de la botánica americana; se habló de la próxima llegada de otros no menos famosos... Sobrevino a poco la caída del *antiguo régimen*, y la Escuela, desdeñada por los gobiernos, huérfana de programa definido, comenzó a vivir vida azarosa y a ser la víctima escogida para los ataques *del que no comprende*. En torno de ella se formaron leyendas: las enseñanzas eran abstrusas; la concurrencia, mínima; las retribuciones fabulosas; no se hablaba en castellano, sino en inglés, en latín, en hebreo... Todo ello ¿para qué?

Solitario en medio de este torbellino de absurdo, el primer director, don Porfirio Parra, no lograba, aun contando con el cariño y el respeto de la juventud, reunir en torno suyo esfuerzos ni entusiasmos. Representante de la tradición *comtista*, heredero principal de Barreda, le tocó morir aislado entre la bulliciosa actividad de la nueva generación enemiga del positivismo.

Días antes de su muerte hubo de presidir la apertura del primer *curso libre* de la Escuela, el de filosofía, emprendido por don Antonio Caso con suceso ruidoso. La libre investigación filosófica, la discusión de los problemas metafísicos, hizo entrada de victoria en la universidad. Y al mismo tiempo quedaba inaugurada la institución del profesorado libre, gratuito para el Estado, que en la ley constitutiva de la Escuela se adoptó, a ejemplo de las fecundas universidades alemanas.

Durante la breve administración de don Alfonso Pruneda, cuyas gestiones en pro del plantel fueron magnas, sobre todo porque luchaban contra la momentánea pero tiránica imposición de la más dura tendencia antiuniversitaria, se desarrolló el profesorado libre, y obtuvo la Escuela entonces la colaboración

(entre otras) de don Sotero Prieto, con su curso magistral sobre la teoría de las funciones analíticas.

Vino después a la dirección, hace apenas un año, el principal compañero de don Justo Sierra en las labores de instrucción pública, y trajo consigo su honda experiencia de la acción y la cultura, y su devoción incomparable por la educación nacional. Nadie mejor que él, que tantos esfuerzos tenía hechos en favor de la organización formal de los estudios superiores, comprendía que ya no era posible, sin riesgo de muerte para el plantel, retardarla más. Pero la Escuela se veía pobre de recursos, y sin esperanza de riqueza próxima. Afortunadamente, ahí estaba el ejemplo de lo realizado meses antes. Se podía contar con hombres de buena voluntad que sacrificaran unas cuantas horas semanales (acaso muchas) a la enseñanza gratuita... No se equivocó don Ezequiel A. Chávez, y logró organizar, con profesores sin retribución, pero no ya libres, sino titulares, pues así convenía para la futura estabilidad de la empresa, la Subsección de Estudios Literarios, que funcionó durante todo el año académico, y la de Ciencias Matemáticas y Físicas, que inició sus trabajos ya tarde. Una y otra, además de ofrecer campo al estudio desinteresado, aspiran a formar profesores especialistas; y su utilidad para este fin ha podido comprobarse en los meses últimos: de entre sus alumnos han salido catedráticos para la Escuela Preparatoria. El curso de ciencias y arte de la educación (que tomó a su cargo el doctor Chávez) sirve, al igual que en la Sorbona, como centro de unificación, como núcleo sintético de la enseñanza. Una y otra subsecciones se abren hoy de nuevo. A la dirección actual corresponderá organizar otras, cuando las presentes hayan entrado en su vida normal.

Ni se pretendió, ni se pudo, encontrar en nosotros, jóvenes la gran mayoría, maestros indiscutibles, dueños ya de todos los secretos que se adquieren en la experiencia científica y peda-

gógica de largos años. Debo exceptuar, sin duda, como frutos de madurez definitiva, la vasta erudición filosófica de don Jesús Díaz de León y la profunda doctrina matemática y física de don Valentín Gama. Pero todos somos trabajadores constantes, fidelísimos devotos de la alta cultura, más o menos afortunados en aproximarnos al secreto de la perfección en el saber, y seguros, cuando menos, de que la sinceridad y la perseverancia de nuestra dedicación nos permitirán guiar por nuestros caminos a otros, de quienes no nos desplacería ver que con el tiempo se nos adelantasen.

La Sección de Estudios Literarios, única que ha completado su primer año, y única, además, de que personalmente puedo hablar con certidumbre, tiene para mí una significación que no dejaré de explicar. Yo la enlazo con el movimiento, de aspiraciones filosóficas y humanísticas, en que me tocó participar, a poco de mi llegada desde tierras extrañas.

Corría el año de 1906; numeroso grupo de estudiantes y escritores jóvenes se congregaban en torno a novísima publicación, la cual, desorganizada y llena de errores, representaba, sin embargo, la tendencia de la generación nueva a diferenciarse francamente de su antecesora, a pesar del gran poder y del gran prestigio intelectual de ésta. Inconscientemente se iba en busca de otros ideales; se abandonaban las normas anteriores: el siglo XIX francés en letras; el positivismo en filosofía. La literatura griega, los siglos de oro españoles, Dante, Shakespeare, Goethe, las modernas orientaciones artísticas de Inglaterra, comenzaban a remplazar el espíritu de 1830 y 1867. Con apoyo en Schopenhauer y en Nietzsche, se atacaban ya las ideas de Comte y de Spencer. Poco después comenzó a hablarse de pragmatismo...

En 1907 la juventud se presentó organizada en las sesiones públicas de la Sociedad de Conferencias. Ya había disciplina,

crítica, método. El año fue decisivo: durante él acabó de desaparecer todo resto de positivismo en el grupo central de la juventud. De entonces data ese movimiento que, creciendo poco a poco, infiltrándose aquí y allá, en las cátedras, en los discursos, en los periódicos, en los libros, se hizo claro y pleno en 1910, con las conferencias del Ateneo (sobre todo al final) y con el discurso universitario de don Justo Sierra, quien ya desde 1908, en su magistral oración sobre Barreda, se había revelado sabedor de todas las inquietudes metafísicas de la hora. Es, en suma, el movimiento cuya representación ha asumido ante el público Antonio Caso: la restauración de la filosofía, de su libertad y de sus derechos. La consumación acaba de alcanzarse con la entrada de la enseñanza filosófica en el currículum de la Escuela Preparatoria.

Mas el año de 1907, que vio el cambio decisivo de orientación filosófica, vio también la aparición, en el mismo grupo juvenil, de las grandes aspiraciones humanísticas. Acababa de cerrarse la serie inicial de conferencias (con las cuales se dio el primer paso en el género, que esa juventud fue la primera en popularizar aquí), y se pensó en organizar una nueva, cuyos temas fuesen exclusivamente griegos. Y bien, nos dijimos: para cumplir el alto propósito es necesario estudio largo y profundo. Cada quien estudiará su asunto propio; pero todos unidos leeremos o releeremos lo central de las letras y el pensamiento helénicos y de los comentaradores... Así se hizo: y nunca hemos recibido mejor disciplina espiritual.

Una vez nos citamos para releer en común el *Banquete* de Platón. Éramos cinco o seis esa noche; nos turnábamos en la lectura, cambiándose el lector para el discurso de cada convidado diferente; y cada quien la seguía ansioso, no con el deseo de apresurar la llegada de Alcibíades, como los estudiantes de que habla Aulo Gelio, sino con la esperanza de que le tocaran en

suerte las milagrosas palabras de Diotima de Mantinea... La lectura acaso duró tres horas; nunca hubo mayor olvido del *mundo de la calle*, por más que esto ocurría en un taller de arquitecto, inmediato a la más populosa avenida de la ciudad.

No llegaron a darse las conferencias sobre Grecia; pero con esas lecturas renació el espíritu de las humanidades clásicas en México. Allí empiezan los estudios merced a los cuales hemos podido prestar nuestra ayuda cuando don Ezequiel A. Chávez nos llamó a colaborar en esta audaz empresa suya. De los siete amigos de entonces, cuatro trabajamos aquí, en esta Escuela; y si los tres restantes no nos acompañan, les sustituyen otros amigos, inspirados en las mismas ideas.

Cultura fundada en la tradición clásica no puede amar la estrechez. Al amor de Grecia y Roma hubo de sumarse el de las antiguas letras castellanas; su culto, poco después reanimado, es hoy más fecundo entre nuestros estudios de erudición; y sin perder el lazo tradicional con la cultura francesa, ha comenzado lentamente a difundirse la afición a otras literaturas, sobre todo la de Inglaterra y la de Italia. Nos falta todavía estimular el acercamiento —privilegio por ahora de unos pocos— a la inagotable fuente de la cultura alemana, gran maestra de la síntesis histórica y de la investigación, cuando nos enseña, con ejemplo vivo, como en Lessing o en Goethe (profundamente amado por esta juventud), el perfecto equilibrio de todas las corrientes intelectuales.

Las humanidades, viejo timbre de honor en México, han de ejercer sutil influjo espiritual en la reconstrucción que nos espera. Porque ellas son más, mucho más, que el esqueleto de las formas intelectuales del mundo antiguo: son la musa portadora de dones y de ventura interior, *fors olavigera* para los secretos de la perfección humana.

Para los que no aceptamos la hipótesis del progreso inde-

finido, universal y necesario, es justa la creencia en el *milagro helénico*. Las grandes civilizaciones orientales (*arias*, semíticas, mongólicas u otras cualesquiera) fueron sin duda admirables y profundas: se las iguala a menudo en sus resultados pero no siempre se las supera. No es posible construir con majestad mayor que la egipcia, ni con elegancia mayor que la pérsica; no es posible alcanzar legislación más hábil que la de Babilonia, ni moral más sana que la de la China arcaica, ni pensamiento filosófico más hondo y sutil que el de la India, ni fervor religioso más intenso que el de la nación hebrea. Y nadie supondrá que son ésas las únicas virtudes del antiguo mundo oriental. Así, la patria de la metafísica budista es también patria de la fábula, del *thier epos*, malicioso resumen de experiencias mundanas.

Todas estas civilizaciones tuvieron como propósito final la estabilidad, no el progreso; la quietud perpetua de la organización social, no la perpetua inquietud de la innovación y la reforma. Cuando alimentaron esperanzas, como la mesiánica de los hebreos, como la victoria de Ahura-Mazda para los persas, las pusieron fuera del alcance del esfuerzo humano: su realización sería obra de las leyes o las voluntades más altas.

El pueblo griego introduce en el mundo la inquietud del progreso. Cuando descubre que el hombre puede individualmente ser mejor de lo que es y socialmente vivir mejor de como vive, no descansa para averiguar el secreto de toda mejora, de toda perfección. Juzga y compara; busca y experimenta sin tregua: no le arredra la necesidad de tocar a la religión y a la leyenda, a la fábrica social y a los sistemas políticos. Mira hacia atrás, y crea la historia; mira al futuro, y crea las utopías, las cuales, no lo olvidemos, pedían su realización al esfuerzo humano. Es el pueblo que inventa la discusión; que inventa la crítica. Funda el pensamiento libre y la investigación sistemática. Como no tiene la aquiescencia fácil de los orientales, no sustituye el dogma de

ayer con el dogma predicado hoy: todas las doctrinas se someten a examen, y de su perpetua sucesión brota, no la filosofía ni la ciencia, que ciertamente existieron antes, pero sí la evolución filosófica y científica, no suspendida desde entonces en la civilización europea.

El conocimiento del antiguo espíritu griego es para el nuestro moderna fuente de fortaleza, porque le nutre con el vigor puro de su esencia prístina y aviva en ella luz flamígera de la inquietud intelectual. No hay ambiente más lleno de estímulo; todas las ideas que nos agitan provienen, sustancialmente, de Grecia, y en su historia las vemos afrontarse y luchar desligadas de los intereses y prejuicios que hoy las nublan a nuestros ojos.

Pero Grecia no es sólo mantenedora de la inquietud del espíritu, del ansia de perfección, maestra de la discusión y de la utopía, sino también ejemplo de toda disciplina. De su aptitud crítica nace el dominio del método, de la técnica científica y filosófica; pero otra virtud más alta todavía la erige en modelo de disciplina moral. El griego deseó la perfección, y su ideal no fue limitado, como afirmaba la absurda crítica histórica que le negó sentido místico y concepción del infinito, a pesar de los cultos de Dionisos y Deméter, a pesar de Pitágoras y de Meliso, a pesar de Platón y Eurípides. Pero creyó en la perfección del hombre como ideal humano, por humano esfuerzo asequible, y preconizó como conducta encaminada al perfeccionamiento, como *prefiguración* de la perfecta, la que es dirigida por la templanza, guiada por la razón y el amor. El griego no negó la importancia de la intuición mística, del *delirio* —recordad a Sócrates— pero a sus ojos la vida superior no debía ser el perpetuo éxtasis o la locura profética, sino que había de alcanzarse por la *sofrosine*. Dionisos inspiraría verdades supremas en ocasiones, pero Apolo debía gobernar los actos cotidianos.

Ya lo veis: las humanidades, cuyo fundamento necesario es

el estudio de la cultura griega, no solamente son enseñanza intelectual y placer estético, sino también, como pensó Matthew Arnold, fuente de disciplina moral. Acercar a los espíritus a la cultura humanística es empresa que augura salud y paz.

Pero si es fácil atraerlos a la amable senda de las letras clásicas, no lo es adquirir los dones que nos permiten constituirnos en guías. En la civilización europea, en medio de los movimientos portadores de nuevas fuerzas que lucharon o se sumaron con la corriente helénica, nunca desapareció del todo el esfuerzo por renovar el secreto de la cultura griega, extinto, al parecer, con la ruina del mundo antiguo. Renan ha dicho: “La Edad Media, tan profunda, tan original, tan poética en el vuelo de su entusiasmo religioso, no es, en punto de cultura intelectual, sino largo tanteo para volver a la gran escuela del pensamiento noble, es decir, a la antigüedad. El Renacimiento no es sino el retorno a la verdadera tradición de la humanidad civilizada”.

Pero el Renacimiento, que es el retorno a las ilimitadas perspectivas de empresa intelectual de los griegos, no pudo darnos la reconstitución crítica del espíritu antiguo. Fue época de creación y de invención, y hubo de utilizar los restos del mundo clásico, que acababa de descubrir, como materiales constructivos, sin cuidarse de si la destinación que les daba correspondía a la significación que antes tuvieran. La antigüedad fue, pues, estímulo incalculablemente fértil para la cultura europea que arranca de la Italia del siglo xv; pero se la interpretó siempre desde el punto de vista moderno: rara vez se buscó o alcanzó el punto de vista antiguo.

Cuando esta manera de interpretación, fecunda para los modernos sobre todo en recursos de forma, dio sus frutos finales —como las tragedias de Racine y el *Lycidas* de Milton— la rectificación se imponía. Y llegó al cabo, con el segundo gran movimiento de renovación intelectual de los tiempos moder-

nos, el dirigido por Alemania a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. De ese periodo, que abre una era nueva en filosofía y en arte, y que funda el criterio histórico de nuestros días, data la interpretación crítica de la antigüedad. La designación de *humanidades*, que en el Renacimiento tuvo carácter limitativo, adquiere ahora sentido amplísimo. El *nuevo humanismo* exalta la cultura clásica, no como adorno artístico, sino como base de formación intelectual y moral. Anunciada por laboriosos como Gesner y Reiske, la moderna concepción de las humanidades, la definitiva interpretación crítica de la antigüedad aparece con Winckelmann y Lessing, dos hombres comparables con los antiguos y con los del Renacimiento por la fertilidad de su espíritu, por la universalidad de sus ideas, por la viveza juvenil de sus entusiasmos, en suma, por el sentido de *humanidad* de su acción intelectual. Pero si Winckelmann, por su orientación más puramente estética, es, en el sentir de Walter Pater, el último renacentista, Lessing es el primer contemporáneo. Es uno de los pocos hombres que apenas tienen precursores en su obra. A él, y sólo a él, se debe la creación de la moderna crítica de las letras clásicas: de donde parte además la renovación completa de la crítica literaria en general.

Después del *Laocoonte*, en cuya atmósfera intelectual vivimos todavía, la legión de pensadores e investigadores procede a construir el edificio cuyo plano ofreció el maravilloso opúsculo. Herder, hombre de mirada sintética, esboza el papel histórico de Grecia, *escuela de la humanidad*; Christian Gottlieb Heyne funda la arqueología literaria; Friedrich August Wolf avanza aún más, y establece sobre bases definitivas, creando numerosísima escuela, la erudición clásica de nuestros días, que comienza en el paciente análisis de los textos y llega a su coronamiento con la total interpretación histórica de la obra artística o filosófica, situándola en la sociedad de donde surgió. Goethe suele

intervenir en las discusiones críticas, proponiendo problemas o sugiriendo soluciones; y en su obra de creador recurre a menudo a los motivos clásicos, reanimándolos a nueva vida inmortal en las *Elegías romanas*, en la *Ifigenia*, en el *Prometeo*, en la *Pandora*, en la *Aquileida*, en la Helena del *Fausto*, y aun en el vago esbozo sobre la historia de la dulce Nausicaa. El nuevo humanismo triunfaba, y, como dice su historiador Sandys, Homero fue el héroe vencedor.

La división del trabajo comienza en seguida. Creuzer, con sus construcciones audaces, infunde inusitado interés al estudio de la mitología, y las encarnizadas controversias que engendra su *Simbólica* son prolíficas, sobre todo porque suscitan la aparición del *Aglaophamus* de Lobeck. Niebuhr, con sus trabajos sobre Roma, da el modelo de la posterior literatura histórica. Franz Bopp y Jacob Grimm organizan la ciencia filológica.

En torno a Gottfried Hermann y a August Boeckh se forman dos escuelas de erudición: una atiende a la lengua y al estilo de las obras, otra a la reconstrucción histórica y social. Una y otra, desligadas ya de sus primitivos jefes, crecen y se multiplican hasta nuestros días. La primera, en que sobresale con enérgico relieve la figura magistral de Lachmann, se entrega a la heroica labor de depuración de los textos, nunca conocida del vulgo, enclaustrada y silenciosa, pero a la cual todos, a la postre, somos deudores. La segunda, que se enlaza con la investigación arqueológica, cuyos maravillosos triunfos culminan en las excavaciones de Schliemann, acomete empresas más brillantes, de utilidad más inmediata y de difusión mucho mayor: así las de Otfried Müller, acaso la más exquisita flor del *humanismo* germánico: héroe juvenil consagrado por la muerte prematura, y a cuya obra literaria concedieron los dioses el vigor primaveral y el *candor helénico*.

Otfried Müller es el mejor ejemplo de los dones que ha de

poseer el humanista: la acendrada erudición no se encoge en la nota escueta y el árido comentario, sino que, iluminada por sus mismos temas luminosos, se enriquece de ideas sintéticas y de opiniones críticas, y se vuelve útil y amable para todos expresándose en estilo elocuente. El tipo se realiza hoy a maravilla en Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, el primero de los helenistas contemporáneos, pensador ingenioso y profundo, escritor ameno y brillante.

Pero este movimiento crítico no se limitó a las literaturas antiguas. Los métodos se aplicaron después a la Edad Media y a la Edad Moderna y así, en cierto modo, nuevas literaturas se han sumado al vasto cuerpo de las humanidades clásicas.

Lejos de mí negar el alto papel que en la reconstrucción de las humanidades vienen desempeñando, como discípulos y colaboradores de Alemania, las demás naciones europeas (incluso la Grecia actual) y los Estados Unidos. El devoto de las letras antiguas no olvidará la obra precursora de Holanda y de Inglaterra en el siglo XVIII; recordará siempre los nombres de Angelo Mai y de Boissonade, de Cobet y de Madvig, de Grote y de Jebb; fuera del mundo de la erudición, recibirá singular deleite con la deslumbradora serie de obras en que dieron nueva vida al tema helénico muchos de los más insignes poetas y prosadores del siglo XIX, sobre todo los ingleses; hoy mismo consultará siempre a Weil y a Egger, a los Croiset y a Breal, a Gilbert Murray y a Miss Harrison, a Mahaffy y a Butcher; pero reconocerá siempre que de Alemania partió el movimiento y en ella se conserva su foco principal. Y todavía a Alemania acudimos, bien que no exclusivamente, en toda materia histórica: si para mitología, a Edwin Rohde; si para la historia de Grecia, a Curtius y Droysen ayer, a Busolt y Belloch hoy; si para la de Roma, a Mommsen y Herzog; si para literatura latina a Teuffel; si para la filosofía antigua, a Zeller y a Windelband; si para literatura medieval, a Ebert; si

para la civilización del Renacimiento, a Burckhardt y a Geiger; si para letras inglesas arcaicas, a Ten Brink; si para literatura italiana, a Gaspari; si para literatura española, a Ferdinand Wolf.

Las letras españolas no fueron las menos favorecidas por este renacimiento alemán; y de Alemania salieron los métodos que renovaron la erudición española, después de dos centurias de labor difícil e incoherente, cuando los introdujo el venerable<sup>i</sup> don Manuel Mila y Fontanals, para que luego los propagaran don Marcelino Menéndez y Pelayo y su brillante escuela.

Hecho interesante: si el dominio magistral de la erudición en asuntos españoles corresponde hoy a la misma España, y, muerto el gran maestro, la primacía toca a su mayor discípulo, don Ramón Menéndez Pidal, en cambio, entre las naciones extranjeras, la principal cultivadora de los estudios hispánicos no es hoy Alemania, sino los Estados Unidos, la enemiga de ayer, hoy la devota admiradora que funda la opulenta Sociedad Hispánica y multiplica las labores de erudición en las universidades.

De toda esta inmensa labor humanística, que no cede en heroísmo intelectual a ninguna de los tiempos modernos; que tiene sus conquistadores y sus misioneros, sus santos y sus mártires, hemos querido ser propagadores aquí. De ella no puede venir para los espíritus sino salud y paz, educación *humana*, estímulo de perfección.

Y la Escuela de Altos Estudios podrá decir más tarde que, en estos tiempos agitados, supo dar ejemplo de concordia y de reposo, porque el esfuerzo que aquí se realiza es todo de desinterés y devoción por la cultura. Y podrá decir también que fue símbolo de este momento singular en la historia de la educación

<sup>i</sup> Cotejamos este manuscrito con la versión impresa más tarde en la *Revista de Ciencias Sociales*, t. I, núm. 4, de noviembre de 1930. En esta versión se omite el nombre de Mila y Fontanals y se lee: “el venerable don Marcelino Menéndez y Pelayo”.

mexicana, en el que, después de largas vacilaciones y discordias, y entre otras y graves intranquilidades, unos cuantos hombres de buena voluntad se han puesto de acuerdo sacrificando cada cual egoísmos, escrúpulos y recelos, personales o de grupo, para colaborar sinceramente en la necesaria renovación de la cultura nacional, convencidos de que la educación —entendida en el amplio sentido humano que le atribuyó el griego— es la única salvadora de los pueblos.

(Tomado de documento mecanuscrito, en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

Está pendiente de discusión en la Universidad Nacional de México una iniciativa para “revisar el plan de estudios de la Escuela Preparatoria con el objeto de reducir [...] el estudio de la lengua nacional y lectura comentada de producciones literarias selectas, restableciendo un curso de literatura preceptiva y de elementos de estética, a fin de que los alumnos tengan bases científicas para poder apreciar el valor estético de las obras literarias”.<sup>a</sup>

La iniciativa contiene cuatro ideas: primera, la reducción de los estudios gramaticales y literarios en la Escuela Preparatoria; segunda, la enseñanza de la preceptiva literaria; tercera, la enseñanza de elementos de estética; cuarta, la necesidad de que los alumnos tengan *bases científicas* para poder apreciar el valor estético de las obras literarias.

Examinaré estas ideas por orden inverso al de su enunciación. En relación con la última de ellas, hay que declarar desde luego que no es posible dar a los estudiantes base científica para juzgar la literatura, porque la literatura no debe ni puede juzgarse con el criterio que se aplica a las ciencias. Al hablar de ciencias, me refiero solamente a las positivas, las que formulan leyes y disponen de elementos seguros de comprobación. La palabra ciencia (sobre cuya significación pueden consultarse los libros de los más ilustres pensadores contemporáneos, como Henri

<sup>i</sup> Una nota manuscrita de PHU agrega, después del título: “(Trabajo leído en el Ateneo de México en octubre de 1912)”.

<sup>a</sup> (N. del a.) Manuscrito: Esta iniciativa era del vicepresidente de México y ministro de Instrucción Pública, don José María Pino Suárez, y acaso inspirada por don Luis Cabrera; fue formulada en julio de 1912.

Poincaré, Ernst Mach, Wundt, Fouillée, Hoffding, Bergson, Boutroux, sin remontarnos hasta Comte y Spencer, que en esta cuestión tuvieron competencia indiscutible), si se toma en la acepción técnica rigurosa que hoy se le da, no puede comprender otros conocimientos que la matemática, la astronomía, la física, la química, la biología y la psicología experimental, con sus derivaciones y aplicaciones respectivas. La psicología general y la sociología, con todas sus ramas (aun las más avanzadas, como la filología), no son sino ciencias en formación, que aspiran con justicia al carácter de positivas, pero que no lo alcanzan todavía por completo. Otros estudios —la moral, la estética, la teología, la metafísica— son estudios filosóficos, pero no científicos en la rigurosa acepción moderna del término: si se les llama ciencias es por metáfora, por extensión o por tradición etimológica.<sup>b</sup> Los primeros en reclamar esta disociación de ideas son los filósofos, porque saben que la filosofía nada pierde con no llamarse ciencia y en cambio gana con que se distingan claramente los límites entre su campo propio y el campo científico. La diferencia entre las disciplinas científicas y las filosóficas es radical, es de método: y sobre esta distinción han expuesto excelentes consideraciones John Stuart Mill y Émile Boutroux.

El estudio de la estética no es, no puede ser, un estudio científico, sino un estudio filosófico. No puede negarse que la psicología presta servicios a la estética (con Ribot, por ejemplo), ni que la sociología misma pueda auxiliarla, aunque poco; pero la pretensión de fundar aquella disciplina en la psicología y en la sociología no ha producido sino monstruosidades como el tratado de *Estética* de Eugène Véron y los libros de Max Nordau.

<sup>b</sup> No hablo de la lógica, porque el carácter verdadero de esta disciplina es ahora tema de discusión, y aquí sólo quiero apoyarme en aquello que los pensadores modernos, con acuerdo general, han aceptado.

\* \* \*

Todo lo que va dicho no tiene otro objeto que deslindar las ideas de disciplina científica y disciplina filosófica, para fijar de una vez el carácter de la estética y, por tanto, el de los estudios literarios, como porción de aquélla. No creo, en realidad, que en la proposición que discuto se haya deseado dar al adjetivo científico su acepción técnica rigurosa; y supongo que el fin a que se tiende es que los alumnos de la Escuela Preparatoria lleguen a tener, para juzgar de obras literarias, una base racional (que en este caso, no pudiendo ser científica, tendría que ser filosófica).

Pero esta base racional no podría obtenerse del estudio de la estética en la escuela. ¿Por qué? Porque la estética no es, en rigor, una disciplina que enseñe a juzgar las obras de arte: la estética moderna se ocupa en la teoría general de la belleza y de las artes, pero no da reglas de aplicación para opinar en casos concretos, como lo hacía la vieja y ya muerta preceptiva, la retórica y poética de la pedagogía escolástica. Se dirá que todo crítico, por más que afecte desdeñar los sistemas estéticos (según la tendencia de los impresionistas, por ejemplo), posee el suyo propio, y de acuerdo con él juzga; y que, además, todo crítico serio debe conocer a fondo las principales doctrinas artísticas de su tiempo. Pero la estética moderna va por camino muy diverso del que la llevaría a constituirse en maestra de la crítica. Como documentos que demuestran esta afirmación, me limitaré a citar dos obras monumentales: la *Historia de la crítica*, de Saintsbury, y la *Historia de las ideas estéticas en España*, de Menéndez y Pelayo.

Por lo mismo que la estética no es ciencia, sino parte de la filosofía, porción del estudio filosófico de los valores, es una disciplina de discusión constante. No se ha llegado a formular un sistema definitivo de estética; enseñar cualquiera de los que

existen sería imponer dogmas, sería imponer nociones no definitivamente comprobadas. Los pensadores han abandonado el antiguo método de definir principios absolutos de arte que deban seguirse en la crítica, porque saben que muy pocos adoptarían tales principios, y menos las instituciones de enseñanza.

¿Qué es pues la estética? La estética moderna es un conjunto de estudios rigurosamente filosóficos sobre los elementos fundamentales que entran en la creación y esencia de la obra de arte. Ya no se escribe de estética con propósitos de aplicación. Así como, después del conjunto de leyes de conducta humana que Comte propuso inútilmente en su *Sistema de política positiva*, a nadie se le ha ocurrido formar nuevos códigos de ética general que pudieran adoptarse oficialmente por una sociedad, como el decálogo mosaico, así también desde que la crítica moderna demostró el error lógico e histórico de los sistemas de retórica usuales, se ha desterrado de las escuelas más avanzadas la enseñanza de cánones literarios, y nadie escribiría hoy un tratado de estética con esos fines, porque sería prácticamente inútil.

Pero, se dirá, si la enseñanza de la estética no es la única base que puede darse a los estudiantes para formarles el criterio en el orden literario, por lo menos serviría de mucho esa enseñanza si se hiciera de modo amplio, esto es, no imponiendo un sistema, sino enseñando a discutir, escogiendo, espigando en los mejores tratados, sistemáticos o no, antiguos o modernos: Platón y Aristóteles, Longino, Horacio y Cicerón, Quintiliano, Lessing y Kant, Hegel y Schopenhauer, Coleridge y Ruskin, Taine y Bergson... Sí que serviría de mucho, y yo creo que semejante enseñanza debe establecerse en México; pero en la Escuela Preparatoria no sería posible, dado el actual plan de estudios. ¿Por qué? Porque la estética, estudiada seria y ampliamente, exige conocimientos previos de filosofía general, que los alumnos no tienen. La estética sólo puede estudiarse en toda regla dentro de

la Facultad de Filosofía y Letras que debe abrirse en la Escuela de Altos Estudios. En la Preparatoria sólo podrían darse *Elementos de estética*, como lo expresa la proposición que discuto; pero, por desgracia, un curso elemental difícilmente sería bueno en las condiciones actuales del currículo preparatorio: 1° porque los alumnos no tienen preparación filosófica, según queda dicho; 2° porque un estudio elemental, es decir, de dos o tres meses, enseñaría muy poco a estudiantes ayunos de filosofía, daría idea incompleta y aun equivocada de la materia, y orillaría al profesor, por falta de tiempo para exponer ideas de varios autores, a enseñar según uno solo, a imponer un sistema (y menos mal si fuera el de Hegel, pero es seguro que escogerían trataditos breves, que son generalmente malos).

Descartemos, por ahora, la enseñanza de elementos de estética, porque sin la preparación filosófica necesaria, ese estudio no puede producir otra cosa que nociones imperfectas y aun pedantería estudiantil, como el derecho romano sin la base del conocimiento del latín, por ejemplo. Queda la enseñanza de la literatura preceptiva, según se expresa en la proposición, o, mejor dicho, de la preceptiva literaria.

Pero, ¿qué estudio es éste? Es, no más ni menos, el que antaño se llamaba *Retórica y poética*, y que, avergonzado de su tradición, se disfraza con un nombre nuevo y de apariencia inofensiva. Esta célebre asignatura, intrínsecamente escolástica, presume, sin embargo, de tener abolengo helénico e invoca por padre a Aristóteles. Quien conozca la historia intelectual del mundo antiguo sabrá que la retórica (es decir, la enseñanza de la oratoria, o, como más tarde se dijo, del arte de persuadir) nació en la Sicilia griega, según la tradición, con el brillante y misterioso Empédocles; y bien pronto se alió con la sofística, por donde, al parecer en Atenas, cuando terminaba la época áurea vino a ser blanco de las ironías de Sócrates. Para Platón la

retórica ocupaba frente a la enseñanza filosófica el mismo lugar que el arte culinario frente a la medicina: la una se propone agrandar, la otra tiene por fin el conocimiento. En el *Fedro* y en el *Gorgias*, después de hacer la crítica de la enseñanza oratoria entonces en boga, sienta las bases de una disciplina superior de la elocuencia, declarando además que la mejor parte de ella consiste en aptitudes y en estudios imposibles de alcanzar por el simple ejercicio retórico.

Aristóteles, por fin, escribió su célebre tratado de *Retórica*, cuyo objeto es más bien analizar que dar reglas y cuyo plan abarca mucho que no se considera hoy parte de la preceptiva: la *Tópica*, el estudio de los principales recursos ideológicos y psicológicos del orador. También escribió una *Poética*, ensayo breve e incompleto, más que de preceptiva, de verdadera estética, con finas indicaciones históricas, sobre la tragedia. Ni las *Retóricas* de Aristóteles (que son dos, si se cuenta la que antes se atribuyó a Anaxímenes de Lampsaco), ni menos su *Poética*, son libros de texto. La retórica no fue entre los griegos disciplina escolar, sino enseñanza libre; y el arte de la poesía se enseñó siempre unido al de la música y por procedimientos radicalmente diversos de los que usó la preceptiva escolástica.

El espíritu formalista de los pueblos que heredaron la civilización helénica (especialmente del pueblo romano y sus descendientes medievales) tendió a convertir esos estudios de Aristóteles en estatutos canónicos, y para ello fue preciso interpretarlos, desfigurarlos, aumentarlos; los preceptistas inventaron reglas para todos los géneros. El Renacimiento reanimó un tanto esta seca y árida enseñanza de preceptos, introduciendo en las escuelas la lectura de producciones literarias; pero la manía preceptista iba en aumento, y en nombre de Aristóteles se formularon reglas tan absurdas como la de las tres unidades dramáticas, contradictoria precisamente de los usos griegos. En el

siglo XVIII el arte literario europeo se hallaba convertido, gracias a las reglas amontonadas por los Escalígeros y Castelvetro, por Vida y Boileau, en un mecanismo para cuyo ejercicio se necesitaba consultar un enorme recetario.

A mediados del siglo, precisamente el exceso de fórmulas suscitó la reacción a favor de la libertad artística: esta reacción fue obra del genio de Lessing. De entonces acá el desarrollo de la crítica y de la estética ha barrido con la retórica. En las grandes universidades ha dejado de enseñarse, y sólo se la encuentra hoy en planteles de jesuitas, donde no produce sino lo que don Marcelino Menéndez y Pelayo llama *poetas de colegio y poesía jesuítica*.

“La función del conferencista de retórica —dice sir Richard C. Jebb, en su excelente reseña sobre la historia de esta arte— se transformó (durante el siglo XVIII) en la corrección de temas escritos por los estudiantes; aunque el título de catedrático continuó siendo el mismo mucho tiempo después de que el cargo había perdido su significación primitiva.” “Ya no se enseña la retórica —dice su último defensor, Chaignet— en las clases de retórica de los liceos de Francia: tanto vale decir que ya no se enseña en ninguna parte.” La experiencia, pues, ha encontrado inútil el estudio de la preceptiva.

Pero acaso se diga que la experiencia se ha equivocado, que el curso de retórica y poética aún ofrecerá utilidad para los estudiantes, y que cabría imaginar un tratado de preceptiva en el cual se englobasen, en conjunto sintético, hecho con selección prudente, las pocas reglas, no absolutamente seguras, pero sí aproximadas, deducibles de todas las grandes obras literarias de la humanidad. Ciertamente, esto último no es un imposible metafísico, y no parece un imposible humano; pero el hecho es que nadie lo ha realizado aún, quizá por la convicción de que el hacerlo resultaría de poco servicio cuando ya existen métodos más fructíferos de enseñanza.

¿Qué contienen, pues, los tratados de retórica existentes? Hablemos sólo de los castellanos, únicos que podrían utilizarse en México, pues sería absurdo suponer que se emplearan tratados en lengua extranjera, sin ejemplos de forma y estilo en la nuestra. Éstos, como todos los de su índole, constan de tres partes: una de consideraciones generales sobre el arte literario; otra de estilística, en que se dan reglas para escribir la prosa y el verso, y la última, que trata de la división y técnica de los géneros. De estas tres partes, la primera no es estrictamente preceptiva, sino estética, y tonto sería el que quisiera estudiarla en los tratados de retórica y poética y no en la obra de un Hegel o de un Vischer. Las otras dos partes son de técnica, salvo lo que corresponde a la estética misma en la definición de los caracteres fundamentales de los géneros. La estilística abarca cuestiones que sólo se resuelven con ayuda de la filología; pero los preceptistas españoles rara vez han sido filólogos, y de todos modos, ninguno, que yo sepa, ha puesto a contribución las investigaciones científicas (aquí sí cabe la palabra) sobre la evolución de la lengua para los consejos prácticos sobre el arte de escribir. La estilística exige, además, gran conocimiento de la historia literaria, y los tratadistas españoles no lo han poseído: en general han sido hombres de erudición inferior a la de su propio tiempo, con excepciones contadas como la de Mayáns. Así Hermosilla era hombre atrasado en la España de don Tomás Antonio Sánchez; Gil y Zárate no pasaba de mediano conocedor junto a Gayangos o Durán: y en nuestros días, ¿qué perdón habrá para la ignorancia de un Campillo y Correa, contemporáneo de Menéndez y Pelayo, de Cuervo y de Menéndez Pidal?

Pero aun prescindiendo de las cuestiones de filología e historia literaria, queda un campo que sería el propio del preceptista: la estilística pura, como simple conjunto de reglas, y la

tercera parte que antes indiqué: el tratado de los géneros (el cual, por otra parte, también exige la erudición de que han carecido nuestros preceptistas españoles, y una base de filosofía estética que permita establecer las distinciones genéricas en atención a elementos internos y no meramente formales).

Aquí es donde parecería que los preceptistas sensatos (aun concediendo que no les exigiéramos grande erudición filosófica e histórica) podrían dictar reglas útiles, si procedieran con criterio a la vez amplio y prudente. ¿Lo han hecho? ¿Podrían hacerlo? No lo han hecho, en verdad.

Las reglas dadas por nuestros tratadistas anteriores al siglo XIX nunca sirvieron sino de traba y estorbo. Las grandes obras de imaginación de la literatura española, el incomparable e inagotable *Romancero*, la *Celestina* y el *Lazarillo*, el *Quijote* y las *Novelas ejemplares*, el teatro de Lope y Tirso, de Alarcón y Calderón, se produjeron fuera de toda preceptiva o contra ella, como expresamente lo declaraba Lope. En España sólo se escribió según las reglas durante el siglo XVIII, y ¡con qué tristes resultados! ¿Quién se atreve a parangonar a Moratín, no ya con Lope o Tirso, pero ni siquiera con Rojas Zorrilla? ¿Quién no dará todos los romances de Meléndez Valdés por sólo el de *Fonte-frida* o el de *Rosa fresca*?

La preceptiva del siglo XVIII español está ya definitivamente juzgada: para ella no existieron Dante ni Shakespeare; y el famoso abate Marchena se atrevió a condenar a Esquilo por haber faltado a la regla de las unidades, inventada en el siglo XVI.

La preceptiva posterior, la que sobrevive penosamente en los tratados de escritores españoles de tercero o cuarto orden (como el conocidísimo de Campillo, quien se atreve a citar, corregido por él, el célebre soneto del color de doña Elvira), esta preceptiva anacrónica, digo, ha hecho ya tal cantidad de concesiones, que se ha quedado sin núcleo propio. La antigua

preceptiva, la de Luzán y Hermosilla, era errónea, pero rígida: exigía absurdos, pero los definía claramente. El bueno de Campillo ya no se sabe lo que pide: para componer una oda, receta entusiasmo; para la descripción, pide que sea viva y animada; para la hipérbole, recomienda que apenas se note...

En asuntos de métrica, la antigua preceptiva no logró nunca comprender que el verso castellano se mide por sílabas isócronas y acentos, y que en él nada tiene que hacer la cantidad greco-latina. Fue necesario que don Andrés Bello, con su criterio de pensador moderno, exorcizara el fantasma de la cantidad, que perseguía a los preceptistas, aunque Gonzalo de Berceo, desde el siglo XIII, supo muy bien que en castellano el verso se escribe por sílabas *cuntadas*. Hoy mismo, ante cualquier problema de métrica, los preceptistas no obtienen más que resultados erróneos. La métrica castellana sólo la han ilustrado y explicado con acierto hombres que jamás han escrito tratados de retórica, como Bello, como Menéndez y Pelayo, como Menéndez Pidal.

Queda, sin embargo, a pesar de los repetidos y fracasados intentos, el problema teórico: ¿puede escribirse un buen tratado de preceptiva, es decir, un buen sistema de reglas sobre estilos y géneros? A mi juicio no se puede. No es sólo porque hasta hoy los preceptistas recomienden, pongo por caso, a los poetas griegos como modelos en el arte del símil, y no entiendan la compleja y exquisita naturaleza lingüística e imaginativa de los símiles homéricos, que nos explican los helenistas; no es sólo porque, por ejemplo, nos definan el género dramático y el novelesco, y a la hora de discutir la *Celestina* no acierten con su naturaleza intrínseca como obra literaria: dificultades de esta especie se obviarían con que el tratadista fuera Wilamowitz-Moellendorff, o Michel Bréal, o Menéndez y Pelayo.

No: el problema es más hondo. Es, para mí, un problema

de psicología. Cada obra de arte es la revelación plena de una personalidad, de una individualidad, y cada revelación de individualidad es, como diría Tarde, una invención cuyo carácter principal estriba en ser irreductible e imprevisible: no es explicable por invenciones anteriores, aunque descubramos todas las que le precedieron, porque no es una suma, sino una síntesis. En cualquier momento que contemplemos la evolución literaria, podemos determinar qué elementos del presente obrarán sobre el futuro; pero no definir las nuevas formas que aparecerán, porque éstas quedan siempre reservadas a la realización individual. Cada artista de genio, o siquiera de talento superior, trae consigo algún elemento nuevo, no solamente psicológico, sino también técnico. Cada manifestación de grande arte crea su propia técnica. ¿No vemos en España variar de siglo en siglo la métrica, desde el *Poema del Cid* hasta Garcilaso? Y sin embargo, el verso de cada una de las etapas intermedias realiza perfectamente sus fines. ¿No vemos la evolución de la prosa clásica desde la *Celestina* hasta Solís? Y sin embargo, ¿quién pretendería que las sagaces observaciones sobre lengua y estilo hechas por Juan de Valdés tuvieran que ver con santa Teresa, tan diversa de él en el manejo de la prosa como en la orientación mística? Hoy mismo ¿no se observa en el teatro una transformación rapidísima, que en pocos años ha reducido el drama de asunto moderno al uso de la prosa y le ha suprimido formas como el monólogo y el aparte? Ya Aristóteles observó la desaparición de la epopeya y su transformación en tragedia, porque los griegos de su tiempo no cayeron en la singular idea de componer epopeyas de gabinete, como la *Eneida* y la *Jerusalem libertada*.

Si, pues, es imposible prever las renovaciones constantes e inevitables del arte, ¿de qué sirve dar reglas, fundadas en obras pretéritas, aunque sean del año anterior, puesto que veinticinco

años después ya habrán aparecido elementos artísticos no comprendidos por aquellas reglas? ¿Qué preceptista pudo prever la novela contemporánea, la creada por Jane Austen y Dickens, por Stendhal y Balzac? La imaginación creadora nunca dejará adivinar su determinismo (quizá no lo tiene), y tan vano es dar reglas para producir belleza como para hacer fortuna.

Ya me imagino que un convencido de la retórica, de los que todavía se hallan en nuestra América, me dirá: está bien, no se pueden prever las nuevas obras; concedo que no se pueden prever los nuevos géneros, y que mañana aparezca una forma que no se espere: la novela para ser recitada, por ejemplo, para que un actor la cuente en el teatro; concedo que la métrica varíe, y pasado mañana nos puedan deleitar versos españoles de trece sílabas; pero sobre el estilo en sí mismo sí se pueden dar reglas fijas, porque una metáfora lo es tanto en Sófocles como en Anatole France y un hipérbaton lo mismo en Tácito que en Quevedo.

Pero no: no hay tales reglas exactas. ¿No es visible que el estudio del estilo implica el conocimiento de lo que se llama el genio del idioma, diferente en cada uno de ellos? ¿De qué sirve dar reglas para el hipérbaton en el estilo francés, si la índole del idioma lo excluye o poco menos? Si las reglas que dan los preceptistas españoles son en parte falsas, es porque proceden de la preceptiva latina. Y así como hay variaciones de un idioma a otro, las hay de una época a otra. De siglo en siglo se modifican las tendencias estilísticas. Dos mundos distintos son, en punto de formas literarias, el moderno y el antiguo; y todavía en éste ¡qué divergencia entre los procedimientos del arte latino, a menudo lógico y deductivo, y el griego, originariamente sintético y simbólico! Volviendo al caso de Francia, ¿no se ha visto durante el siglo XIX una serie de transformaciones del estilo poético y del prosaico a través de todas las escuelas literarias? Victor Hugo es el creador de un nuevo y maravilloso mundo retórico, del cual nada presentía Boileau. Y

entre los procedimientos de Mallarmé ¿no figura un novísimo y desconcertante uso de la elipsis? El estilo vive también, como los géneros, bajo la ley del cambio; vive en perpetua evolución creadora; y sería inútil fijarle reglas como a cosa estática.

\* \* \*

La convicción de que es inútil enseñanza la de retórica y poética (arte sin profundidades, de mera finalidad verbal, según la opinión del ilustre vicerrector de la Universidad de París, Liard), obligó a los pedagogos modernos a suprimirla en los planes de estudios y sustituirla con la lectura y los ejercicios literarios. En apariencia, este sistema es más peligroso que el antiguo, pues confía su éxito a la práctica y no a principios.

Pero la verdad es que sólo la práctica es guía segura en la labor literaria. Nadie ha llegado a escribir, ni siquiera a juzgar, por el aprendizaje de principios. “Es dudoso —declara el propio Chaignet— que la *Retórica* de Aristóteles haya hecho nacer un solo orador.” Sin el manejo frecuente de los grandes autores, no hay cultura literaria posible, ni doctrina estética seria. Y preferir, a la comunicación directa con las obras, una seca enumeración de reglas *in vacuo*, o a lo sumo ilustradas con ejemplos de cinco líneas, es restar toda eficacia a la enseñanza.

De tales vicios adolece la enseñanza de la literatura en España, y por eso ha dicho Menéndez y Pelayo que “ni enseña, ni deleita, ni puede servir para nada”. Y agrega: “Hay que sustituirla con la lectura continua de los textos clásicos y con el trabajo analítico sobre cada uno de ellos”. Y más adelante: “Noticias mandadas recoger hace medio siglo; juicios estereotipados de la antigua preceptiva; vaguedades ampulosas, con disfraz de filosofía: tal es el desabrido manjar que suele ofrecerse a nuestra juventud, en sustitución de la más amena de las enseñanzas.

Ni siquiera puede consolarse con la lectura de los textos”. En suma, el más sabio de los escritores españoles condena los viejos métodos de enseñanza literaria y recomienda precisamente los que en México se usan: lo que aquí se llama, sin más pecado que la excesiva longitud del nombre de la asignatura, *Lectura comentada de producciones literarias selectas*. Y a la opinión de Menéndez y Pelayo debe agregarse la de otro sabio español, don Rafael Altamira, que en su viaje de 1909 y 1910 expresó públicamente muchos juicios, tanto de elogio como de reparo, sobre la instrucción en México, y en su conferencia de la Escuela Normal de Maestros declaró excelente el sistema de la enseñanza literaria.

El curso de retórica se enseña todavía en México, en provincias, y a la vez que deja a los estudiantes sin nociones de historia literaria ni lectura suficiente de producciones, les obliga a aprender una nomenclatura arcaica, de la cual con el tiempo no subsiste sino vago recuerdo que les provoca a risa. Y ¿de qué serviría saber distinguir una sinécdoque de una metonimia, o señalar una epifonema, cuando nadie se atrevería a usar tales palabras en conversación, y el literato que las escribiera quedaría excluido, por el ridículo, de la república de las letras? Los grandes críticos modernos, Sainte-Beuve, Arnold, Pater, Brandes, Menéndez y Pelayo, Brunetière, ¿han usado jamás semejante nomenclatura? A este respecto, es curioso recordar lo que dice precisamente el bueno de Campillo y Correa, forzado a reconocer, siquiera en parte, el error de ese estudio de las figuras que muchos creen fundamental en la preceptiva, y justificando su procedimiento de reducirlas a un *mínimum*: “Esa confusa aglomeración de figuras, que tantas páginas ocupa en otras retóricas, para nada sirve como no sea para sobrecargar de farrago la memoria, perder el tiempo y formar pedantes.”

Pero de la vieja retórica debe conservarse lo que tenga dere-

cho a sobrevivir, y esos elementos supervivientes deben distribuirse entre asignaturas diversas.

La parte inicial de consideraciones generales sobre el arte debe pasar a los cursos de estética. Queda dicho que esta disciplina no debe enseñarse dentro de las actuales condiciones del currículo preparatorio, porque bien poca utilidad habría de prestar a estudiantes ayunos de filosofía. En las condiciones presentes de los programas universitarios la estética sólo podrá figurar en la Escuela de Altos Estudios (como lo expresa la ley constitutiva de ésta). Sin embargo, sería fácil hacerla entrar en la Escuela Preparatoria, en forma elemental (como lo pide la iniciativa que discuto), siempre que se hiciera una pequeña modificación en el plan de estudios: la adición de un curso de filosofía general, explicado, no en forma dogmática, sino expositiva e histórica, ya sea como nueva asignatura, ya sea desdoblado el actual curso de lógica, a fin de que una porción del año se dedique a esta última asignatura y otra a la exposición y discusión de las principales doctrinas filosóficas. Dentro de este curso cabrían fácilmente los elementos de estética.

La segunda parte de la preceptiva, la estilística, la que da consejos sobre el arte de escribir, sólo tiene derecho a sobrevivir a medias, abandonando sus viejas pretensiones y reduciéndose a un papel menos ambicioso pero más práctico. Este papel consistiría en ampliar la enseñanza de la sintaxis, enriqueciéndola con reglas y ejemplos de sintaxis literaria, en la cual hay problemas de ideología lingüística mucho más serios y vastos que los que comúnmente abarca la enseñanza de la *Lengua Nacional* y en la cual, además, se contienen los únicos casos en que la preceptiva del estilo puede dar reglas seguras dentro del idioma.<sup>c</sup> En verdad,

<sup>c</sup> En este sentido, existe el ejemplo de los excelentes tratados ingleses de composición: así, el de las profesoras universitarias Miss Robins y Miss Perkins, que es todo de reglas sobre construcción literaria.

los únicos consejos o reglas eficaces que pueden darse para escribir son los gramaticales, entendiendo la gramática en su sentido más amplio; y de hecho, la boga de algunos tratados como el *Arte de hablar* de Hermosilla, se debió, no a sus preceptos semiestéticos, generalmente absurdos, sino a sus reglas de gramática literaria, estrechas, pero claras. Para la imaginación son inútiles las fórmulas; la única disciplina es el estudio de los grandes autores, de los modelos, según la vieja y equívoca expresión; y como ha indicado el admirable Stevenson, uno de los hombres que más maravillosamente han conocido el arte de escribir, el único modo de dominar el estilo es estudiar muchos y diversos estilos ajenos.

La métrica, que también se incluye comúnmente en la estilística, pertenece de derecho a la gramática, y con ella debe enseñarse. La métrica no es, en suma, sino una parte de la prosodia: es el estudio de un modo particular de usar las sílabas y el acento. Tanto, pues, lo que llamaré estilística gramatical como la métrica deben enseñarse en los cursos de gramática; y me complace en señalar el hecho de que un respetable profesor de la Escuela Preparatoria, el doctor universitario don Diego Baz, acostumbra enseñar nociones de esta materia en su curso de tercer año de *Lengua Nacional*.

Por último, la porción de la preceptiva que se refiere a géneros literarios no debe enseñarse sino en forma histórica: esto impone al profesor de literatura la necesidad de explicar cada género a medida que aparece en la historia, y luego sus modificaciones con el transcurso del tiempo. En realidad, esto mandan los programas de literatura de la Escuela Preparatoria, y no hay mejor procedimiento para el caso.

\* \* \*

Resumiendo, y volviendo a las ideas que contiene la iniciativa y discusión, diré:

1° No conviene reducir el estudio gramatical y literario en la Escuela N. Preparatoria. Si cinco años no dan al estudiante dominio suficiente del idioma castellano —hecho ostensible— nadie dirá que basten tres o cuatro. En verdad, no son poco cinco cursos, y el escaso resultado que está dando la enseñanza gramatical se debe a otras causas. A mi juicio, dos principales: el uso de textos científicos en idioma extranjero (cosa inusitada en todas las demás escuelas de segunda enseñanza de que tengo noticia) y el prescindir de los textos de gramática castellana, como si esta materia fuera tan breve que bastara, para dominarla en un plantel superior, el ejercicio de clase, y no se necesitara, como en la historia y en la geografía, el libro como ayuda de la memoria, como fuente constante de consulta.

2° No sólo sería inconveniente reducir el estudio de la literatura en la Escuela Preparatoria, sino que hay verdadera necesidad de extender a un año completo el curso de literatura española, y además, de que en los dos de literatura (general y española) se exijan pruebas de aprovechamiento, como en las principales asignaturas de la misma escuela. Enseñanza sin sanción es enseñanza inútil. La enseñanza de la literatura tiene, además, importancia especialísima para la cultura general del estudiante, porque debe despertar en él la afición a la lectura selecta; y la afición a la lectura literaria es el medio más seguro de estímulo para la lectura constante y amplia, no solamente literaria, es decir, el medio más seguro de contacto con la verdadera cultura.

3° No pueden enseñarse elementos de estética sino en un curso en que se enseñen nociones sobre filosofía general.

4° No debe enseñarse preceptiva literaria en curso especial. La parte útil de esa vieja asignatura debe enseñarse dentro de otras: los preceptos sobre el estilo y la métrica en el tercer año

de *Lengua nacional*; el estudio de los géneros, en las clases de literatura.

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

(Tomado de la *Revista Mexicana de Educación*. Una nota manuscrita del autor lo fecha en: “México, septbre 1912”. También agrega: “Publicado en la *Revista Mexicana de Educación*, en diciembre de 1912 y enero de 1913 (dos números); reproducido en *Nosotros*, en febrero de 1913; y publicado en folleto, junto con las *Tablas cronológicas de la literatura española*, por la Universidad Popular Mexicana”. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## LA FILOSOFÍA EN LA AMÉRICA ESPAÑOLA

El movimiento filosófico de la América española raras veces ha sido estudiado en su conjunto. El único trabajo que conocemos en este sentido es el sucinto, pero bastante completo, que presentó el distinguido escritor peruano Francisco García Calderón, en francés, al Congreso de Filosofía de Heidelberg en 1908. Este trabajo se publicó primero en una de las principales revistas filosóficas de Francia. Y luego, en castellano, con adiciones, en el libro *Profesores de idealismo*. En otro libro suyo posterior, *Las democracias latinas de América*, que se publicó en francés y se ha traducido ya al inglés, García Calderón habla sintéticamente del movimiento filosófico en nuestros países.

En México se han escrito dos libros, incompletos y desordenados, sobre la historia de los estudios filosóficos en el país. Uno es obra del obispo Valverde y Téllez; otro, del doctor Agustín Rivera. Contienen buenos datos sobre la filosofía en la época colonial, tanto sobre los españoles que la cultivaron en las primeras cátedras universitarias (entre ellos fray Alonso de la Veracruz, amigo de fray Luis de León) como sobre los mexicanos que más tarde se distinguieron, especialmente, en el siglo XVIII, el P. Gamarra, a quien parece no faltaron originalidad ni espíritu moderno, pues él introdujo a Descartes y a Locke en México.

Pero si algún libro demuestra la importancia que en México tienen los estudios de filosofía, es, sin duda, el que acaba de publicar el joven y cultísimo pensador Antonio Caso (*Problemas filosóficos*, Ediciones Porrúa, México, 1915). Basta abrir el libro para darse cuenta de que hay, detrás de él, toda una tradición y

un ambiente de estudios filosóficos. Es más: todo lector avezado a los problemas que allí se discuten advertirá que el espíritu de renovación de que está lleno el libro responde a la necesidad y al deseo de abrir nuevos horizontes en círculos intelectuales donde existen direcciones filosóficas arraigadas. Efectivamente: en las clases cultas de México se descubren orientaciones filosóficas bien claras y diversas. Dos, hasta ahora, se dividían el campo: la orientación religiosa, de abolengo escolástico, y la orientación positivista, inspirada en Comte, Spencer y John Stuart Mill, y dueña de las escuelas públicas desde 1867, cuando, al fundar don Gabino Barreda la Escuela Preparatoria, la organizó de acuerdo con la clasificación de las ciencias de Augusto Comte.

Antonio Caso representa una tercera, y más moderna orientación: la que responde a las nuevas tendencias dominantes en Europa y en los Estados Unidos y representadas por Bergson, Boutroux, William James, Rudolf Eucken, Benedetto Croce, y la mayoría de los pensadores *centrales* del siglo xx. Esta nueva orientación es la que sigue la juventud mexicana, y ha penetrado en las escuelas oficiales, las de la capital por lo menos. No sólo existen cursos de filosofía en la Escuela de Altos Estudios (de la cual ha sido Caso director), sino que, contra la tradición de Barreda, han reaparecido en la Escuela Preparatoria, donde sólo se estudiaban dos ramas de la disciplina fundamental: la lógica y la ética. En la Escuela de Jurisprudencia, además, las ideas nuevas han penetrado a través de los cursos de sociología y de filosofía del derecho.

Este movimiento comienza en 1906.<sup>i</sup> Numeroso grupo de estudiantes y escritores jóvenes se congregaba en torno a la no-

<sup>i</sup> En el texto mecanuscrito PHU agrega unas comillas a los siguientes dos párrafos que probablemente sirven para indicar que cita su propio discurso “La cultura de las humanidades”.

vísima publicación (la revista *Savia Moderna*, fundada por Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón); la cual, desorganizada y llena de errores, representaba, sin embargo, la tendencia de la generación nueva a diferenciarse francamente de su antecesora, a pesar del gran poder y del gran prestigio intelectual de ésta. Inconscientemente, se iba en busca de otros ideales, se abandonaban las normas anteriores: del siglo XIX francés en letras, el positivismo en filosofía. La literatura griega, los siglos de oro españoles, Dante, Shakespeare, Goethe, las modernas orientaciones artísticas de Inglaterra, comenzaban a remplazar al espíritu de 1830 y 1867. Con apoyo en Schopenhauer y en Nietzsche, se atacaban ya las ideas de Comte y de Spencer. Poco después comenzó a hablarse de pragmatismo...

En 1907 la juventud se presentó organizada en sesiones públicas en la Sociedad de Conferencias. Ya había disciplina, crítica, método. El año fue decisivo: durante él acabó de desaparecer todo resto de positivismo en el grupo central de la juventud. De entonces data ese movimiento que, creciendo poco a poco, infiltrándose aquí y allá, en las cátedras, en los discursos, en los periódicos, en los libros, se hizo claro y pleno en 1910 con las *Conferencias del Ateneo* (sobre todo la final, la de José Vasconcelos sobre “Don Gabino Barreda y las ideas contemporáneas”), y con el discurso universitario de don Justo Sierra, quien ya desde 1908, en su magistral oración sobre Barreda, se había revelado sabedor de todas las inquietudes metafísicas de la hora. Este movimiento, cuya representación ha asumido ante el público Antonio Caso, tiende a la restauración de la filosofía, de su libertad y de sus derechos. La consumación acaba de alcanzarse (1913) con la entrada de la enseñanza filosófica en el *curriculum* de la Escuela Preparatoria.

Ya antes, en 1909, Caso había dado una serie de conferencias sobre el positivismo. Entre los muros de la Preparatoria,

la vieja escuela positivista, volvió a oírse la voz de la filosofía, que reclamaba sus derechos inalienables. Luego dio, en 1912, el primer *curso libre*, sin costo para la nación, de la Escuela de Altos Estudios, y tuvo éxito extraordinario: la concurrencia fue numerosísima, y el disertador hizo exposiciones admirables sobre la filosofía griega. Su palabra alcanzó a veces la magistral elocuencia de Hostos. La libre investigación filosófica, la discusión de los problemas metafísicos, hizo entrada de victoria en la universidad.

Ahora da Caso a la luz su primer libro (anteriormente había publicado solamente conferencias, en forma de folleto). Contiene ocho estudios ligados entre sí por la unidad de tendencia. El primero, “Perennidad del pensamiento religioso y especulativo”, define el campo de la ciencia como investigación limitada a las leyes de los fenómenos, sin penetrar a la esencia que se esconde detrás de ellos; esta esencia es el tema propio de la filosofía. Las modernas corrientes de pensamiento tienden a declarar que no es la razón, sino la inteligencia racionante, la que llega al fondo de los problemas esenciales del universo; sino que la intuición espiritual es la que se acerca a iluminarlos. La intuición, pues, es la que nos da las grandes tesis metafísicas; y en la intuición se apoyan también las tendencias religiosas. En el contenido de la conciencia creyente —afirma Caso— existe la infalible noción de una dependencia inevitable que une al hombre al bien y a la inmortalidad, como lo han visto Schleiermacher y Tolstoi. Pero ni el espíritu religioso, concebido así, ni la especulación metafísica, pueden negar las conquistas de la ciencia. Es más: nuestra época, en vez de contraponer la metafísica y la ciencia, las relaciona como partes que completan el estudio del universo. La metafísica (palabra que ha recobrado su alta dignidad como nombre de la disciplina filosófica principal) tiene que tomar en cuenta todo paso que dé la ciencia; y la ciencia vive y progresa

sostenida por el concepto general, o sea metafísico, del mundo. Detrás de toda investigación científica moderna, apenas se profundice, aparece la creencia filosófica de los sabios, por ejemplo: la hipótesis de la unidad de la sustancia, de la identidad de materia y energía, que se halla detrás de toda la física contemporánea.

Muy útiles, por su exactitud, las “Definiciones” y la “Clasificación de los problemas filosóficos”. No lo es menos, por su precisión sintética, la “Breve historia del problema del conocimiento”, en que señala los antecedentes de la crítica epistemológica en Grecia, desde Pitágoras y Sócrates, admirablemente llamado “el mayor de los críticos en la historia del pensamiento filosófico”; el verdadero papel de Descartes, iniciador de la actitud moderna ante el problema (inventor de él, según Schopenhauer); la evolución que va del cartesianismo hasta la *Crítica de la razón pura* de Kant, “monumento máximo de la literatura epistemológica”, y finalmente, los nuevos rumbos abiertos por la contemporánea filosofía de la intuición.

Magistral es el extenso trabajo sobre “El problema filosófico del método”, en donde Caso propone las más originales ideas que contiene el libro. Según Caso, en toda investigación filosófica deben colaborar, de hoy en más, la intuición y la inteligencia razonadora; la primera, para acercarse a las verdades esenciales; la segunda, para sistematizar las adquisiciones de la intuición.

Después del interesante estudio sobre “El sentido de la historia” (donde compara al historiador, que observa a la humanidad en la variada sucesión de los hechos individuales, con el filósofo, atento siempre a las verdades generales) y del bosquejo sobre “El nuevo humanismo”, o sea el sentido de las relaciones entre el hombre y todo problema del universo, Caso cierra el libro con el hermoso artículo intitulado “Aurora”. Con éste, su obra de pensador, de hombre de reflexión, queda unida a las grandes inquietudes de la humanidad en este momento trágico.

El mundo se había acostumbrado a una paz timorata, sin audacias ni generosidades, dominada por la preocupación económica. “Tolstoi, Visen, Nietzsche fueron los profetas del nuevo siglo, a la vez artistas y videntes, como los santos del Antiguo Testamento; pero, entre sus voces elocuentes y el porvenir que se prepara con el dolor de nuestros desfallecimientos y la energía de nuestros entusiasmos, está la magna catástrofe, la actual guerra europea, término inesperadamente romántico y trágico de la codicia de un siglo industrial y pacífico... Ya William James hablaba de hallar un *equivalente moral de la guerra*, algo que, en el seno de las civilizaciones pacíficas, prohiciera virtudes viriles y apartara a los hombres de la molicie y la indolencia anexas al industrialismo. El remedio de James no ha podido aplicarse, no ha habido tiempo de aplicarlo. La guerra, no su equivalente, ha venido a purificar el mundo europeo. *Un hombre nuevo*, como dice Eucken, y una nueva civilización, consagrados a los intereses espirituales teóricos y prácticos de la humanidad, habrán de surgir y elaborarse cuando la catástrofe haya causado todos los gravísimos males que de fijo causará, precursores del gran bien inestimable de que disfrutarán nuestros hijos.”

(Tomado de documento mecanuscrito, en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## LA UNIVERSIDAD<sup>i</sup>

Tantas han sido, durante cuatro años de prueba, las discusiones suscitadas por la institución de la Universidad Nacional de México, que están exigiendo se le dedique estudio serio. Hasta ahora sólo merecen llamarse tales dos discursos: el inaugural, de majestuosa arquitectura, pronunciado por don Justo Sierra en septiembre de 1910; el conmemorativo, de síntesis crítica, pronunciado por don Ezequiel A. Chávez en honra del maestro fundador, en septiembre de 1913. Son, además, indispensables archivos de datos sobre la vida universitaria los dos informes del rector Eguía Lis, en 1912 y 1913.<sup>1</sup>

<sup>i</sup> En el margen del texto mecanuscrito hay tres notas escritas a mano. La primera dice “Variedades universitarias”, pero este subtítulo fue tachado. La segunda apunta: “Texto de 1914. Se publicó en su mayor parte en el *Heraldo de México* con una sección a cargo de Vicente Lombardo Toledano, México 1919”. En la tercera nota, manuscrita con un lápiz de color diferente, se lee: “Éste es el texto que empecé a corregir en 1921, esperando publicarlo. No pasó de dos páginas la nueva redacción”.

<sup>1</sup> Una nota mecanuscrita al pie de página señala:

“El trabajo de Justo Sierra se publicó en folleto (‘Discurso pronunciado por el señor licenciado don Justo Sierra, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, en la inauguración de la Universidad Nacional’. México, Imprenta de Manuel León Sánchez, 1910) y se ha reimpresso en el volumen de sus *Discursos* (México). El discurso del Sr. Chávez está inédito, según creo. Ver nota 1 en *Obras completas*. De los informes del primer rector de la universidad, Dr. Eguía Lis, redactado principalmente por don Francisco Pascual García como secretario y por mí como oficial o prosecretario, sólo se publicó el primero (‘Informe que el Sr. don Joaquín Eguía Lis, rector de la Universidad Nacional de México, eleva, acerca de las labores de la misma Universidad, durante el periodo de septiembre de 1910 a septiembre de 1912, a la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes’, México, 1912); el segundo, que era el más importante, quedó sin publicar.”

No aspiro a agotar el problema en este ensayo, sino únicamente a estudiarlo en su aspecto jurídico.<sup>ii</sup> Pero como éste no se explica sino en relación con el concepto general de universidad, sumariamente, y desde luego discurriré sobre él.

Las páginas que siguen fueron escritas hace más de siete años (1913-1914) para servir a dos fines: el uno, formar parte de la tesis que sustenté para obtener el título de abogado en México;<sup>iii</sup> el otro, contribuir a la defensa de la Universidad Nacional de México, organizada por Justo Sierra en 1910 y atacada por tardíos discípulos de Comte, para quienes toda idea de universidad es enemiga del progreso científico y de la democracia. Diversos motivos contribuyeron a que el trabajo permaneciera inédito. De entonces acá, mis ideas sobre la institución universitaria han dado muchas vueltas: tantas, que han acabado por volver al punto de partida de hace ocho años. Enseñar en las universidades de los Estados Unidos —organizaciones híbridas y confusas— es una experiencia que hace despertar muchas dudas, mucho escepticismo sobre los problemas de la conservación y difusión de la cultura superior; pero la fe puede recobrase cuando se piensa en la universidad como debe ser y como es a veces, la institución creada por los países del Mediterráneo. Salen estas páginas, pues, como se escribieron en otro tiempo; toda corrección importante o adición de ideas nuevas la relego a las notas o al *post-scriptum*.

Mi tesis iba dedicada —y el tiempo que pasó no debe hacerme omitir el homenaje debido a tan buenos luchadores— “a la

<sup>ii</sup> Este párrafo permanecía inédito en ediciones anteriores de este texto, y fue tomado del manuscrito encontrado en el Archivo Histórico de El Colegio de México.

<sup>iii</sup> La portada del manuscrito dice: “Tesis/que presenta/Pedro Henríquez Ureña/para optar al título de abogado/en la Escuela Nacional de Jurisprudencia/de la Universidad de México/1914”.

memoria de Justo Sierra, fundador de la Universidad Nacional de México, bajo el patrocinio de Ateneo Promakos; a Ezequiel A. Chávez, colaborador del maestro en la empresa de fundación, y sostenedor principal de la universidad; a Antonio Caso, Valentín Gama, Francisco Pascual García, Alberto J. Pani, Victoriano Pimentel, Alfonso Pruneda, Antonio Ramos Pedrueza, constantes defensores de la institución: *Uno similes, cetera differunt*".

## I. CONCEPTO DE LA UNIVERSIDAD

La universidad es institución destinada a cumplir fines de alta cultura y de cultura técnica.<sup>iv</sup> Teóricamente, sobre todo para la opinión contemporánea, quizá debiera destinarse sólo a la alta cultura, a la investigación y al conocimiento desinteresado; históricamente, sin embargo, nunca ha desatendido la cultura técnica y práctica, la educación profesional. Porque claramente se ve que la alta cultura y la profesional, aunque por momentos coincidan, distan mucho de ser idénticas. Difícil de definir en rigor absoluto, la alta cultura en términos generales y según acuerdo usual, comienza dondequiera que el estudio rebasa estos dos límites: el primero, las nociones fundamentales que deben ser patrimonio de todo hombre útil, o sea las que imparte la escuela comúnmente llamada secundaria (por oposición a la primaria, que suministra los conceptos mínimos necesarios a todo ciudadano de nación moderna, si no quiere condenársele

<sup>iv</sup> El siguiente párrafo se transcribe directamente del manuscrito de 1921, encontrado en el Archivo Histórico de El Colegio de México. En ediciones previas de este ensayo la redacción tiene diferencias sintácticas mínimas y el mismo texto se divide en dos párrafos.

a ser paria);<sup>v</sup> el segundo, las nociones fundamentales, y las de aplicación práctica, en órdenes especiales (como la medicina o el derecho), que el público exige al que ejerce profesión.

Así, no pertenece a la alta cultura, sino a la media, la que se obtiene en la escuela secundaria, el conocimiento de la clasificación botánica, y de especies que representen a cada familia de plantas; pero sí el conocimiento completo de la flora de una región. No pertenece a la alta cultura, sino a la media, el estudio de los solos principios generales de la biología; pero sí el de todas las discusiones sobre la herencia de los caracteres adquiridos. No pertenecen a la alta cultura, sino a la profesional, el aprendizaje de los códigos, o las artes de la ingeniería, o las reglas del diagnóstico; e igual cosa puede decirse, aunque sea por concepto distinto, de los principios generales del derecho, y de las matemáticas aplicadas a la construcción, y de las nociones fundamentales de la patología; pero sí son cultura superior los estudios en que se procura agotar los orígenes sociales y la evolución histórica del derecho en cualquiera de sus aspectos;<sup>vi</sup> o la teoría de las funciones, en la amplitud total de sus desarrollos; o las controversias sobre agentes patogénicos.

Teóricamente cabe larga disputa sobre el punto en que comienza la alta cultura, y aun sobre la propiedad de la expresión: pero prácticamente no surgen nuevas dificultades sobre la extensión que ha de abarcar. Tal cual vez, se toma por conocimiento superior el que no lo sería en época o país diversos: así, el estudio de idiomas como el árabe o el hebreo. En ocasiones, también, el carácter peculiar de una disciplina hace que se la quiera reservar para la alta cultura, aun cuando sus problemas

<sup>v</sup> El mecanuscrito dice “paria absoluto”, pero la segunda palabra ha sido tachada.

<sup>vi</sup> En el texto mecanuscrito se lee la siguiente frase: “objetivos o subjetivos, como ahora dicen”. Sin embargo, fue tachada.

y sus tesis deban interesar a todos: así, la filosofía, equivocadamente suprimida de la enseñanza secundaria, pero que hoy se trata de reintegrar a ella, sobre todo en Alemania y en Francia, y en México ha reaparecido en la Escuela Preparatoria, donde ciertamente hacía falta. En sentido contrario, a las instituciones de alta cultura suelen agregárseles las de cultura media, o poco superior, con el solo fin de que aquéllas gobiernen y vigilen las labores de éstas, que preceden a las propiamente universitarias.

Aunque en nuestros días se tiende, con frecuencia, en teoría, a reducir la labor universitaria a la alta cultura, la universidad sirvió desde su nacimiento a fines prácticos, y en ningún caso ha logrado desentenderse de ellos por entero: ni en las instituciones alemanas, influidas por las iniciativas de Wilhelm von Humboldt y por el espíritu de empresa intelectual de los maravillosos días de Kant y Goethe; ni en las norteamericanas, ni en las inglesas modernas.

La universidad es — ¡ella también! — herencia misteriosa de Grecia a la civilización moderna.<sup>vii</sup> Es la reaparición del pensamiento libre y de la investigación audaz que abrieron su palestra bajo los pórticos de Atenas; el espíritu curioso y ágil de la Academia y del Liceo reaparece en las turbulentas multitudes internacionales, rebeldes a las sanciones de la ley local, que se congregan clamorosas en torno a los estudios de Bolonia, de París, de Oxford, de Cambridge. Después del aparente estancamiento, debajo del cual con penoso esfuerzo se organizaba la sociedad europea, la germinación inicial del siglo que produce en Bolonia el primer núcleo de los que a poco se constituirían en universidad definitiva; pero a éste había precedido, desde el siglo IX, la Escuela de Medicina de Salerno, verdadero principio

<sup>vii</sup> Al margen de este párrafo hay una nota manuscrita por PHU que dice: "Nota de Goodnow J. W. Walden, *The Universities of Ancient Greece*".

de la institución universitaria, y producto de las tradiciones de cultura antigua de la Magna Grecia antes de la difusión de la ciencia árabe en Europa.

De sus orígenes helénicos la universidad recibió el espíritu de *discusión*, característico, según Walter Bagehot, de las épocas de civilización superior; después que en el siglo XII se definieron los centros principales, en Italia, en Francia, en Inglaterra, con apoyo en la organización jurídica de los gremios escolares, de origen germánico, los siglos XIII y XIV vieron el apogeo de la dialéctica, precursora de las audacias del Renacimiento. Si más tarde, en los siglos XVII y XVIII, la presión oficial amenazó esterilizar las universidades, la renovación intelectual iniciada por Alemania las salvó. Hoy la institución se ha extendido por todo el planeta: se ha multiplicado en Europa; los Estados Unidos la desarrollan; el Japón la adopta; Inglaterra la ha llevado al Canadá, a la India, a Nueva Zelandia, al África del Sur; sólo en la América española subsiste, por lo común, con vida vegetativa.<sup>viii</sup>

Destinada a la libre investigación por sus lejanos orígenes helénicos y por las modernas influencias germánicas; destinada también a la aplicación práctica de la cultura, por el mundo latín-germano en que se desarrolló, la universidad debe comprender escuelas profesionales y planteles para la pesquisa científica; suele contener, además, colegios de cultura general que a veces le sirven de pórticos.

La universidad medieval se constituía por cuatro facultades: tres profesionales, la de teología, la de medicina y la de derecho, y una, la de artes, preparatoria, aunque con frecuencia extendía sus labores más allá de la simple preparación. La investigación

<sup>viii</sup> Al terminar estas líneas, una nota manuscrita de PHU contiene sólo la palabra "Ingenieros". Presumimos que hace alusión a José Ingenieros, destacado filósofo italo-argentino cuyas ideas influyeron en la reforma universitaria de 1918 en Argentina.

no contaba con plantel propio, pero se ejercía en cierto modo en discusiones públicas, ya que entonces apenas comenzaba a reaparecer el trabajo de laboratorio y de gabinete.<sup>ix</sup> A las facultades primitivas se han agregado, después del Renacimiento, y más aún durante el siglo XIX, nuevos planteles: técnicos los unos, especialmente los de ingeniería; de cultura superior e investigación los otros (cuando su objeto no es exclusivamente preparar para el magisterio), como las escuelas especiales de filosofía, de letras, de ciencias, o los institutos destinados a labores de gabinete. En los países católicos la facultad de teología ha desaparecido: la destruyeron los seminarios, que hoy aspiran por sí solos a la categoría universitaria. Durante el siglo XIX se desarrolló, partiendo de Inglaterra, y hoy se halla en apogeo, una nueva especie de actividad: la “extensión”, la Universidad Popular, que lleva la cultura media o superior a los grupos sociales separados de ella principalmente por razones económicas.

Tres son hoy los tipos más importantes de universidad: el inglés antiguo; el francés antiguo reformado; el alemán moderno. El primero, representado por Oxford y Cambridge, no se propone la investigación ni tampoco primordialmente la enseñanza profesional: su función característica es la alta educación desinteresada, la cultura *humana*, fundamentalmente humanística, sin utilidad directa para la vida económica, aunque sí rica en aplicaciones a la conducta individual. De ahí que se diga, entre burlas y veras, que su objetivo es formar “esa anticuada variedad de la especie humana y resto del feudalismo: el *gentleman*”, según la expresión del cardenal Newman.

El arquetipo de la Sorbona —reproducido por las universidades provincianas de Francia, después de las reformas que siguieron a la era de la revolución— realiza fines más o menos

<sup>ix</sup> PHU agrega una nota manuscrita que dice “Grecia”.

prácticos: prepara el ejercicio de las profesiones, inclusive la del magisterio superior. La investigación y la alta cultura hacen allí relativamente poco papel: para ellos existen otras instituciones especiales.

El tipo alemán, más lejano de las formas medievales que el inglés o el francés, se distingue por el inmenso desarrollo que ha dado a la investigación, aunque atiende con eficacia no menor a la enseñanza técnica. Cuando se sabe que Alemania ocupa hoy, como en 1800, el puesto primado entre los pueblos europeos por la amplitud de sus investigaciones, y se sabe además que esas investigaciones, con que a diario se enriquece la cultura universal, se realizan las más veces en las instituciones universitarias, lo mismo para las matemáticas que para las ciencias naturales, lo mismo para la filosofía que para la historia, se explica por qué el tipo alemán goza de extraordinario prestigio e influye en todo el mundo teutónico y aún más lejos. A su influencia se debe, a partir de la fundación de Johns Hopkins, la nueva orientación de las universidades norteamericanas, aun de las más antiguas, como Harvard y Yale, fundadas sobre el tipo inglés clásico, y de las grandes universidades inglesas modernas: Londres, Manchester, Liverpool, Birmingham.

A veces, sin embargo, se oye decir que las universidades son organismos arcaicos y que “la verdadera universidad en nuestros días es una colección de libros”, célebre frase cuyo sentido rectificó Carlyle en el discurso que pronunció al tomar posesión de la rectoría en la Universidad de Edimburgo. En los pueblos de lengua castellana, sobre todo los de América, que desgraciadamente sufren la exclusiva influencia de Francia en orden a la cultura e ignoran la vida intelectual de otros pueblos más ricos que el francés en variedad de orientaciones y extensión de trabajos, existe vulgarmente la equivocada idea de que la universidad es sólo la reunión de las escuelas profesionales,

que bien podían vivir solas, y sirve para la transmisión del conocimiento, pero no para su progreso. Hay quienes llegan a más (por ejemplo, los comtistas mexicanos) y declaran que las instituciones universitarias son sostenedoras de la tradición, acaso hasta de la rutina, y enemigas de las nuevas ideas. Los sabios mayores, se atreven a agregar, no han sido miembros de ellas.

Pero la reunión de planteles bajo el nombre de universidad (supuesto que en él no se implicara más) realiza fines de coordinación intelectual y de independencia de la enseñanza pública dentro de la vida política de las naciones. Tales objetos tuvo la institución en la Edad Media; tales tiene en el actual renacimiento universitario dirigido por Alemania. No es dable evitar que tal cual vez la institución sea reacia a nuevas doctrinas y tendencias: es defecto posible en todo grupo organizado o sin organizar. Y sobre todo, ¡habían de ser los comtistas, ejemplo vivo de intolerancia y desdén para las ideas de nuestros días, de la hora presente quienes hablaran de reacción y de rutina!

Con la puerta abierta para los “profesores libres” (sistema que en México se adoptó en 1910), la universidad asegura, hoy mejor que nunca, la entrada de las ideas nuevas a su seno. Y cualesquiera que hayan sido las luchas entre la universidad y los pensadores e investigadores, en la Edad Media y en los tiempos modernos; cualesquiera los agravios —a veces muy justos— que contra ella hagan valer Schopenhauer, o Comte, o Huxley; por más que sea lógico, y muy de desearse, que fuera de las instituciones universitarias se formen también hombres de ciencia, las universidades pueden demostrar que dentro de ellas han trabajado por lo menos la mitad de los sabios europeos a partir del siglo XII (y a veces, como en la Alemania del siglo XIX, la casi totalidad de los sabios). Los nombres de que la universidad europea tiene derecho a enorgullecerse comprenden, como se dice en el informe del rector Eguía Lis en 1912, “desde Erasmo de

Rotterdam hasta Max Müller, desde Galileo hasta Henri Poincaré, desde sir Isaac Newton hasta Madame Curie”.

## II. LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Las antiguas universidades españolas comienzan en el siglo XIII, y aun pretenden que antes (Palencia y Salamanca). Aunque no compitieron en fama internacional con Bolonia, París, Oxford, Cambridge, Praga, Heidelberg, Lovaina, gozaron de renombre y atraieron (especialmente Salamanca y Alcalá) gran concurso de estudiantes de toda España. Todas pertenecieron al tipo medieval, con sus cuatro facultades encaminadas a dar aptitud en profesiones, y las discusiones y actos públicos como única muestra de originalidad individual entre sus miembros.

Como el tipo medieval se perpetuara en la organización y la enseñanza, al llegar al siglo XVIII se hallaban en plena decadencia. Las reformas iniciadas en 1771 y renovadas constantemente después trataron de hacerlas entrar en las corrientes de la cultura moderna. Pero esas reformas partían de los centros oficiales, y lograban a medias sus fines: la reforma efectiva vino mucho más tarde y hubo de salir del seno mismo de la universidad, cuando en los últimos años del siglo XIX se establecieron en Oviedo Leopoldo Alas, Rafael Altamira, Adolfo Posada y otros beneméritos de la cultura española.

La universidad se transplantó a América a raíz de la conquista. La Imperial y Pontificia de Santo Domingo se develó en 1538; y establecieron la Real y Pontificia de México en 1553; y a éstas siguieron, hasta el siglo XVIII, las de Lima, Guatemala, Charcas, Bogotá, La Habana, Guadalajara y Caracas. Aun otros establecimientos, como el estudio de jesuitas en la ciudad de Santo Domingo, adquirieron carácter universitario.

España no fue avara en dotar de centros de alta cultura al Nuevo Mundo. Pero estas instituciones, útiles al nacer, se estancaron después.<sup>x</sup> Los colegios jesuíticos les hicieron la guerra; los seminarios tridentinos, en unión de los anteriores, les arrebataron la flor de los aspirantes al sacerdocio, y aun a la abogacía; la medicina comenzaba a cultivarse con más libertad y perfección fuera de las aulas tradicionalistas (donde aún se dividían las preferencias entre Hipócrates y Avicena); los colegios de ingeniería y de bellas artes, las expediciones científicas, la naciente prensa, atraían a muchos talentos. Las viejas instituciones llegaron al siglo XIX en plena inutilidad de verbalismo; murieron unas, como la de Santo Domingo y la de México, para renacer más tarde bajo nueva organización; subsisten otras, reformadas. Las universidades más florecientes de nuestra América no son hoy las de abolengo español, sino las de fundación contemporánea en Chile, la Argentina y el Uruguay.

La antigua Universidad de México, abierta el 25 de enero de 1553 en cumplimiento de cédulas reales del 21 de septiembre de 1551 (confirmadas por la sede apostólica en 1555), contó entre sus primeros profesores a fray Alonso de la Veracruz y a Francisco Cervantes de Salazar; entre sus alumnos se contaron más tarde el dramaturgo Alarcón y el libertador Hidalgo. Comenzó rigiéndose por los estatutos de la de Salamanca, que después recibieron diversas reformas. La principal fue la del venerable Palafox, a fines del siglo XVIII, inspirada en el propósito de dar a la institución fuerzas para competir en la enseñanza con la poderosa Compañía de Jesús.

Sus cátedras, ocho al principio, se aumentaron con el tiempo hasta veinticuatro, distribuidas en cuatro facultades: artes,

<sup>x</sup> El texto mecanuscrito agrega la frase: "Ni siquiera las alcanzaron las reformas iniciadas bajo Carlos III" que, sin embargo, fue tachada.

teología, medicina y derecho (que en realidad comprendía dos carreras: leyes, entendiendo por esta designación el derecho romano, y cánones, o sea el canónico). Fuera del *curriculum* usual de las universidades españolas, hubo dos cátedras especiales: las de lenguas mexicanas, náhuatl y otomí. Los cursos eran gratuitos, pero no así los grados.

La universidad era independiente por su dotación propia e intocable, y por su gobierno, compuesto del rector, jefe de la administración, del maestrescuelas, que compartía con él la jurisdicción universitaria y representaba, como es bien sabido, a la autoridad papal, y de ocho conciliarios. El rector, cuyo cargo era anual, se elegía, por notables conciliarios, de entre los doctores de la universidad o incorporados en ella. No podían serlo los catedráticos en ejercicio, ni los religiosos regulares, ni los simples doctores en medicina o maestros en arte, ni los menores de treinta años: contrariamente a lo que se usó en España, donde, por ejemplo, don Gaspar de Guzmán, futuro conde-duque de Olivares, ocupó la rectoría de Salamanca siendo estudiante aún. El virrey sólo terciaba en la elección en caso de empate. A los claustros, en que se decidían asuntos de interés universitario general, debían asistir todos los doctores y maestros graduados de la institución.

¿Habría convenido a México la subsistencia de su antigua universidad? Acaso no: el arcaico plantel había perdido ya todo prestigio y toda utilidad cuando lo suprimió el patriarca del liberalismo mexicano, don Valentín Gómez Farías. Sus resurgimientos —absurdos algunos, como que fueron obra de los gobiernos de Santa Anna— acabaron por quitarle toda seriedad y no pudieron menos de ser efímeros: no hubo quien supiera adaptarla a las nuevas necesidades sociales e intelectuales del país.

Dejemos la palabra, en este argumento, a testigo de mayor excepción, al insigne don Joaquín García Icazbalceta, autor de

un esbozo histórico sobre la institución antigua, el cual podrá completarse ahora con el estudio de su interesante archivo y con la crónica del secretario Cristóbal Plaza, recién descubierta por don Nicolás Rangel.

Antes de desaparecer definitivamente, pasó la universidad por muchas vicisitudes en los tiempos modernos. Su primera extinción fue obra del presidente Gómez Farías en 1833. Santa Anna derribó esa administración y reinstaló la universidad en 1834, con variaciones en sus estatutos. El plan de estudios de 18 de agosto de 1843 hizo algo muy notable, cual fue quitar a los estudiantes de los colegios la obligación de asistir a las cátedras de la universidad. El 31 de julio de 1854 el mismo Santa Anna la organizó de nuevo, variando las cátedras, las cuales quedaron únicamente para los pasantes de las diversas facultades, confiriendo el grado de doctor a muchas personas, sin preceder los ejercicios requeridos, e introduciendo multitud de reformas que no llegaron a establecerse por completo. El descrédito en que había caído la universidad, ya por inestabilidad de las leyes que la regían, ya por serle contraria la opinión dominante, vino a ser causa de que sólo existiese de nombre, sirviendo el edificio más bien para elecciones políticas, y aun para cuartel, que para la enseñanza. El presidente Comonfort la extinguió por decreto del 14 de septiembre de 1857, el cual fue derogado por otro del general Zuloaga, a 5 de mayo de 1858. En una orden del 23 de enero de 1861 dispuso el presidente Juárez que la universidad volviera al estado en que se encontraba antes del Plan de Tacubaya, esto es, que quedara extinguida, y que el local, con cuanto le pertenecía, fuera entregado al señor don José Fernando Ramírez. Después, no sé si por disposición especial de la "Regencia" o simplemente por considerarse de hecho nula la orden citada, revivió la universidad a mediados de 1863, hasta que el emperador Maximiliano la suprimió definitivamente, por su decreto de 3 de noviembre de 1865.

Cuando, en 1910, don Justo Sierra organizó la institución existente, la Universidad Nacional de México, ésta era una necesidad de civilización para el país. Las condiciones de la vida intelectual mexicana exigen que haya un centro de coordinación, de difusión y de perfeccionamiento; no más capillas; no más labor aislada y secreta, ajena por igual al estímulo y a la censura; no más desconocimiento de “valores”; no más olvido inconsulto de las tradiciones; no más desorientación.

Dos influencias combinadas formaron la Universidad de México: la francesa, representada por don Justo Sierra; la alemana, representada por don Ezequiel A. Chávez. Siguiendo la primera, se incorporaron a la institución las escuelas de Jurisprudencia y de Medicina, y aun podremos decir que las de Ingeniería y Arquitectura: aunque en Francia éstas no forman parte de la universidad, el principio que determina su incorporación, como escuelas de profesión científica, es el mismo que rige a la Sorbona. Además, de acuerdo con la tradición medieval de la *facultas artium*, se sumó la Escuela Preparatoria. A la tendencia alemana se deben la creación de la Escuela de Altos Estudios (acaso merecedora de otro nombre que no despertara suspicacias en los ininteligentes) y la incorporación, antes a medias, hoy en vías de ser completa, de los planteles de investigación (institutos Médico, Patológico, Bacteriológico, Geológico; observatorios Meteorológico, Astronómico; Museo de Historia Natural; Museo de Arqueología, Historia y Etnología) y aun otros centros menos activos. Las reformas emprendidas por la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes en los últimos meses, de las cuales se ha realizado ya la separación de la Escuela Preparatoria, se inclinan más a las ideas alemanas que a las francesas.

Entre los propósitos con que nació la Universidad Nacional de México (y que constan en su ley constitutiva) se hallaba la

“extensión universitaria”. El ejemplo y la palabra viva de don Rafael Altamira, cuyo viaje se realizó meses antes de la fundación del nuevo plantel, suscitaron en los círculos oficiales grande entusiasmo por la “extensión”; don Pablo Macedo dio los pasos iniciales para la fundación de una empresa semejante. Fundada ya la Universidad Nacional, en su consejo se presentaron y discutieron proyectos “extensivos”, llevándolos hasta sus últimos pormenores... menos la ejecución. Al fin, fuera del mundo oficial, y con el franco propósito de no pedir ayuda gubernativa, el Ateneo de México fundó en 1912 la Universidad Popular Mexicana. El distinguido escritor don Pedro González Blanco y yo propusimos la idea a la asociación fundadora; y el instituto vive y prospera gracias al magnífico esfuerzo de sus dos primeros rectores, don Alberto J. Pani y don Alfonso Pruneda, sobre todo al de éste.

No comprende la Universidad Nacional de México facultad o escuela de teología. El artículo 4º de la ley de 14 de diciembre de 1874 prohíbe la instrucción religiosa en los establecimientos de la federación, los estados y los municipios. Si el Congreso tuviera empeño en crear una facultad universitaria de teología sin tocar a la ley reformadora, acaso pudiera apoyarse en la distinción entre las nociones de la religión y la teología, y declarar que la enseñanza de ésta no es estrictamente instrucción religiosa, y que los estudiantes de la facultad no estarían obligados a someterse a los dogmas que allí se expusieran, pues a la Iglesia es a quien incumbe el exigirles la sumisión más tarde, si los admite al sacerdocio. Pero sí es seguro que los legisladores del 74 pensaron en que prohibían para los establecimientos oficiales la enseñanza teológica y no la meramente dogmática y catequística de la religión; y como la educación encaminada al sacerdocio tiene sus órganos propios, los seminarios, que ya en México y en Puebla han ascendido a la categoría de universidades pontificias (con-

forme a las disposiciones de la instrucción papal de 1896), no hay conflicto que temer quizá por mucho tiempo.

Existen en México, pues, tres especies de universidades (la mayor, oficial o Nacional, la Popular, y la Pontificia) cuyos campos de acción están por ahora perfectamente deslindados y libres de interferencia. Aun cuando más tarde lleguen a coincidir los trabajos de la Nacional y la Popular, no se estorbarán sino que colaborarán en una misma empresa urgentísima.

### III. ¿ES OBLIGACIÓN DEL ESTADO SOSTENER LA CULTURA UNIVERSITARIA?

Uniforme es el concepto general que se desprende de todas las teorías, antiguas y modernas, sobre el Estado: su objeto es el bien social. Ya se comprende: cualesquiera habrán sido los procesos según los cuales llegaron los hombres a constituirse en sociedad (y hoy no cabe dudar de que esos procesos fueron fenómenos espontáneos y necesarios, “fenómenos naturales”; ni de que, cuando llegaron al punto de la “intelección”, debieron de producir, como fundamento inteligible de la organización civil, nociones muy semejantes a la vieja idea del “contrato social” de Altusio y de Grocio, de Hobbes y de Spinoza, de Rousseau y de Kant, anunciada en la filosofía griega desde Protágoras).<sup>xi</sup> Pero nadie pensará que los hombres quisieron unirse, ni instintiva ni racionalmente, para su propio mal. Aun

<sup>xi</sup> Una nota mecanoscrita al pie de página, tachada posteriormente, agrega: “NOTA: Ha de advertirse que, mientras la baja literatura jurídica se entretiene en burlarse de Rousseau, a quien con grave ignorancia supone inventor del contractualismo, los más altos pensadores del derecho, como Georg Jellinek, Bernard Bosanquet y Woodrow Wilson, reconocen la importancia de la teoría y aun recogen de ella enseñanzas.”

las tesis pesimistas que lo afirman, con aparente ayuda de la historia, implican el reconocimiento del objetivo contrario como el que “debiera ser”.

Las controversias surgen apenas se procura definir el bien social que debe proponerse el Estado: cuál sea, y con qué amplitud. Pero prácticamente las naciones modernas han abandonado la tradición platónica, no del todo extinta entre los escritores, según la cual el Estado debe “hacer felices” a los ciudadanos (aun contra sus ideas individuales): el Estado se limita hoy a asegurar a los hombres aquel *mínimum* de felicidad que obtenemos de la abstención ajena, del respeto al derecho de cada quien. No pretende obligarnos al amor, pero sí logra evitar a menudo los efectos violentos del odio. No puede crear el orden moral, pero sí logra mantener el orden jurídico.

Pero el Estado-policía no basta para fines políticos de la sociedad actual, o bien hay que ampliar la noción de las funciones de policía y vigilancia. Como el excesivo poder de los gobiernos suscitó larga serie de fructíferas reacciones populares durante toda la edad moderna, la resonancia de esas reacciones en la esfera teórica produjo los singulares extremos del individualismo liberal —de que es tipo el clásico folleto de Herbert Spencer, *Man versus the State*—. En frente de esta tendencia surgió bien pronto la que acabó por vencerla: el socialismo, cuya fuerza estriba en haber llevado a la vida política grandes problemas que no estaban previstos en las constituciones liberales y que han debido resolverse fuera de ellas o contra ellas.

Efectivas ya las “garantías de libertad”, ruidosamente exigidas por el siglo XVIII, el liberalismo pretendió que el Estado se mezclara lo menos posible en las acciones del ciudadano, para bien o para mal— arriesgándose con ello a posibles pérdidas graves —y ahora el socialismo, que en realidad no ataca los beneficios prácticos alcanzados en la era de las constitu-

ciones, ha reclamado de nuevo la activa intervención del poder público para dar al individuo toda una serie de “garantías económicas”.

Las funciones teóricas del Estado, después de atravesar la crisis de “reducción” que les impuso el liberalismo individualista de mediados del siglo XIX (ese liberalismo de Inglaterra, Francia y los Estados Unidos, en cuyo ambiente se formaron la Constitución mexicana de 1857 y las leyes de Reforma), han vuelto a crecer, y ahora se estima que el Estado tiene el derecho y la obligación de intervenir en todo: en apariencia, sin cortapisas, como antaño; en realidad con limitaciones serias: su injerencia debe ser justificada plenamente por la necesidad social, inequívocamente pedida por la *vox populi*, y sujeta a la discusión y a la crítica de todos los ciudadanos.

Así, para Jellinek, el Estado debe proponerse la finalidad de una civilización superior como medio de alcanzar la finalidad de poder, protección y derecho. “El principio supremo a que debe tender la actividad del Estado es favorecer el desarrollo progresivo del conjunto del pueblo y de sus miembros... Desde el punto de vista de la justificación teleológica, el Estado es la asociación soberana de los miembros de un pueblo, dotada del carácter de personalidad jurídica, y cuya actividad sistemática y centralizadora satisface, ejerciéndose por medios exteriores, los ‘intereses solidarios’ del individuo, de la nación y de la humanidad, en el sentido de un desarrollo progresivo.”

La moderna doctrina jurídica no cree necesaria ni posible científicamente una clasificación completa de las funciones del Estado. Limitase a aceptar sistemas de clasificación empírica, entre los cuales acaso goce de mayor auge el de “autoridades” (descartada la teoría de los tres poderes, de Montesquieu, que se refiere, más que a los fines, a las formas originarias de la actividad política). Según el sistema de autoridades, son cinco los

géneros de actividad del Estado: las relaciones exteriores, la gobernación interior, la justicia, la hacienda pública, y la guerra, o mejor, diríamos, la organización de la defensa armada, puesto que la guerra misma es hecho extrajurídico. Si el Estado asume otras obligaciones, si crea nuevos ministerios o secretarías, se estima que lo realiza dividiendo labores, generalmente las de la gobernación (por ejemplo, cuando se separa de ésta el cuidado de la salubridad), o encargándose de administraciones que podrían estar en manos de particulares (por ejemplo, los correos, los telégrafos, los ferrocarriles). En el último caso se halla la instrucción.

La instrucción es necesaria para todo hombre. La naturaleza educa por sí sola, a su modo, pensaba Huxley; su educación es “obligatoria”; pero dura y larga con exceso. La educación artificial debe ser una anticipación de la natural. En la vida moderna ser ciego no es mayor limitación que no saber leer; ser cojo es menos grave que no saber escribir. Supuesta la necesidad práctica de la educación, el primer deber del Estado es exigirla a todos; el segundo deber es darla a los que no tengan recursos para proporcionársela a sí mismos.

Pero no siempre las doctrinas políticas han aceptado este criterio (para mí el justo) respecto de la instrucción. La lógica del liberalismo extremista produjo a veces esta absurda tesis (ya la combatía Fichte en sus admirables *Discursos a la nación alemana*, obra de las que crean espíritu nacional): si el hombre es libre, lo es plenamente, lo es hasta para su daño; para ser ignorante, si quiere; para dejarse arrebatar el fruto de su trabajo, si quiere; para privarse de la libertad, en suma. Afortunadamente para México, ninguna de esas ideas se impuso aquí: aun podría decirse que triunfó el exceso contrario, la “libertad por fuerza”, como en el caso de las órdenes monásticas, si no se supiera que los motivos reales fueron otros superiores. ¡Ojalá que la legis-

lación del trabajo, aquí apenas naciente, no tropiece con aquella absurda rémora, que ya encontró donde tal vez no se esperara, en la Suprema Corte de los Estados Unidos!

En su admirable ensayo sobre *La libertad*, obra de liberalismo previsor, dice John Stuart Mill: “Traer un hijo a la existencia sin la perspectiva de que podrá, no sólo dar alimento a su cuerpo, sino instrucción a su espíritu, es un crimen moral, tanto contra la infortunada criatura, como contra la sociedad; y si el padre no cumple su obligación, el Estado debe hacer que se cumpla”.

Woodrow Wilson dice en su más conocida obra (*El Estado*, párrafo 1534):

Hay un campo en que el Estado parece, a primera vista, usurpar la función de la familia. Es éste el campo de la educación. Pero no es así en realidad. La educación es oficio propio del Estado por dos razones... La educación popular es necesaria para la conservación de aquellas condiciones de libertad política y social que son indispensables al libre desenvolvimiento del individuo. En segundo lugar, ningún instrumento menos universal en su poder que el gobierno parece asegurar la educación popular. En suma, para asegurar la educación popular es necesaria la acción de la sociedad como un todo, y la educación popular es necesaria para igualar las condiciones nacidas del desenvolvimiento personal, objeto propio de la sociedad. Sin la educación popular, además, ningún gobierno que descansa en la acción popular puede ser duradero: es preciso enseñar al pueblo los conocimientos, y, si es posible, las virtudes de que dependen la conservación y el éxito de las instituciones libres. Ningún gobierno libre puede vivir si deja que se pierdan las tradiciones de su historia, y en las escuelas públicas esas tradiciones pueden ser cuidadosamente conservadas y adecuadamente introducidas en el pensamiento y las conciencias de las generaciones.

Los dos escritores que he citado no se refieren a la instrucción superior, pues en Inglaterra y los Estados Unidos sólo son públicas y gratuitas la primaria y la secundaria: salvo excepciones contadas, las universidades no son de libre acceso. Pero entre nosotros, donde rara vez la iniciativa particular crea o sostiene instituciones de estudio, superior o inferior, ¿debe la acción oficial ir más allá de la instrucción primaria, destinada a todos, y de la cultura media, destinada a grandes masas? ¿Debe el Estado pagar la cultura técnica y, lo que es más, la alta cultura, patrimonio de minorías exiguas? La primera, cuyo fin es utilitario para el que la recibe, y la segunda, que es un lujo, ¿no deben ser costeadas por el que ha de disfrutarlas?<sup>xii</sup>

No. No sólo de instrucción primaria y secundaria viven las sociedades. A veces en Francia se ha tocado el problema: eloquentemente lo ha hecho Renan, entre otros. Francia pudo resarcirse fácilmente de la enorme indemnización de la guerra del 70; pero, ¿si en vez de indemnización pecuniaria, hubiera sacrificado, como mitológicamente en el tributo al Minotauro, hombres escogidos; si hubiera perdido sus quinientos, o siquiera sus cien, hombres más cultos? El descenso de su papel en el mundo habría sido brusco y por largos años irreparable. La cultura técnica no es útil sólo para el que la adquiere: también lo es para la sociedad, que la necesita y la pide.

La alta cultura no es un lujo: los pocos que plenamente la alcanzan son los guardianes del conocimiento; sólo ellos poseen el laborioso y sutil secreto de la perfección en el saber; sólo ellos, maestros de maestros, saben dar normas ciertas y nociones seguras a los demás; a los profesionales, a los hombres de acción

<sup>xii</sup> El texto mecanuscrito incluye las oraciones reproducidas a continuación, que se extienden al principio del siguiente párrafo: “Y si por falta de apoyo oficial murieran, ¿no debe el Estado lavarse las manos?/No. No sólo de pan vive el hombre, decían los viejos”. No obstante, éstas han sido tachadas.

superior, a los guías de la juventud. Sin los maestros dueños de alta cultura, no tendría un país buenos hombres de profesión ni de enseñanza; vegetarán sus empresas, sus construcciones, sus leyes, sus escuelas. Las escuelas elementales son imperiosa necesidad social; pero no pueden prosperar si no son la base de una pirámide cuya cima es la universidad.

Donde la iniciativa de los particulares no basta para sostener la alta cultura, el hacerlo es obligación perentoria del Estado. No hay justicia en la censura que se dirige a las clases ricas de México por ser incapaces de sostener la cultura. No creamos en fortunas fabulosas. Aun las mayores que aquí existen —ya lo observó Alexander von Humboldt, y la situación no ha variado— son difíciles de movilizar; están vinculadas a la tierra. No perdamos el tiempo en culpar a quienes, si nada hacen, tampoco podrían hacer mucho. No quedan otros recursos que los del Estado; y a éste sí deben exigírsele.<sup>xiii</sup>

#### IV. ¿CÓMO DEBE EL ESTADO INTERVENIR EN LA ADMINISTRACIÓN UNIVERSITARIA?

A primera vista, el hecho de sostener pecuniariamente una actividad produce el derecho de administrarla. En los negocios comunes, el instituir una simple donación, o una pensión, o una fundación, da derecho a imponer condiciones que pueden llegar hasta la administración personal. Con apoyo en este ejemplo, se declararía desde luego que la universidad, instituida por el Estado, debe ser administrada por él. En general, cuando el Estado organiza y sostiene un servicio público, lo administra, y excluye

<sup>xiii</sup> Una nota manuscrita por PHU al final de la página señala: “Cps. IV a VI en las páginas siguientes de este volumen”.

a los simples particulares, como tales, de la administración, para asegurar la perfecta eficacia de ésta.

Pero en los negocios comunes también, cuando el dar es producto de una obligación, no produce el derecho de administrar: así en el caso de los alimentos. Cuando el Estado concede una pensión, tampoco se atribuye el derecho de imponerle limitaciones administrativas, sino sólo de orden público, como la conducta honesta.

Las funciones del Estado, cuando se refieren a los ciudadanos en conjunto y no individualmente, ofrecen el doble carácter de obligación y derecho. Frente a los derechos individuales, el Estado sólo tiene obligación: darles garantías. Frente a las obligaciones públicas del individuo, el Estado tiene derecho: el de aplicar las sanciones en caso de violación. Pero en las funciones que se refieren al conjunto de los ciudadanos el Estado, que socialmente equivale a ese conjunto, aunque jurídicamente es su representante, es a un tiempo el sujeto del derecho y el sujeto de la obligación: tiene el derecho de instituir y administrar los servicios públicos, aunque el particular, individualmente, quiera impedirlo; tiene el deber de instituirlos y administrarlos, y, si falta, el particular puede pedirle que cumpla.

La instrucción pública, pues, como función del Estado, da a éste obligaciones y derechos. La principal obligación es sostenerla pecuniariamente. ¿Hasta dónde debe extenderse el poder del Estado en la administración de la enseñanza? ¿Hasta dónde debe extenderse en el caso particular de la universidad?

Hay, de país a país y de época a época, formas muy diversas de relación entre la educación pública y el Estado. En México ha cambiado y seguirá cambiando la relación. La instrucción pública, como organización dirigida por el Estado de modo inmediateo, es creación del final de la Edad Media.

Pero, desde luego, el Estado no es el gobierno ni menos

el poder ejecutivo. Para quienes no imaginan la organización gubernativa sino bajo la forma de tres poderes (clasificación totalmente empírica, que Montesquieu nunca pretendió erigir en principio científico, sino señalar como fruto de experiencia práctica), será imposible concebir a las instituciones educativas como organización autónoma frente a las demás del Estado. Esto, si no existe en forma plena, sí se encuentra en formas aproximadas (así como, en otro orden, existe en el estado de Ohio la administración de la hacienda pública completamente separada del ejecutivo, constituyendo una especie de “ejecutivo del dinero”, como dice mi maestro Hostos). En diversos estados de la Unión Americana los consejos de educación son quienes gobiernan la instrucción pública: y estos consejos se forman por elección popular, en la cual participan las madres de familia.

La universidad de la Edad Media rara vez dependía del Estado, aunque de él obtenía cartas y concesiones: era una institución internacional, con privilegios papales, con fuero dentro de la nación y del municipio en que se hallaba. De su privilegiada situación jurídica nacieron, en buena parte, sus éxitos y sus prestigios: a ella se acogían multitudes, miles de hombres, como maestros, doctores, escolares y dependientes. El nombre mismo, *Universitas*, proviene de la corporación estudiantil, el gremio escolar, organizado sobre el modelo de las ligas germánicas, y al cual bien pronto se otorgaron derechos de persona jurídica. Su carácter internacional se revelaba, por ejemplo, en el *jus ubique docendi* que confería a sus maestros.

En la Edad Media la universidad hubo de ser teatro de luchas entre la Iglesia católica y el Estado, sobre todo a propósito de la enseñanza del derecho, y el poder político acabó por arrancarle los fueros que en gran parte emanaban de su rival. Cuando la institución se reorganizó en el siglo XIX, no conservó sus antiguos fueros (salvo en unas pocas, como Oxford y

Cambridge, nunca sujetas a revoluciones), pero sí adquirió de nuevo independencia: aun las que más duramente cayeron bajo la férula del poder ejecutivo, han ido libertándose de ella poco a poco (así en Francia).

Las universidades inglesas clásicas se gobiernan autónomamente de hecho. Jurídicamente, sin embargo, se apoyan en estatutos aprobados por el Parlamento, y éste podría decidir (cosa que jamás ha hecho) ejercer sobre ellas el poder que ahora no tiene; pero aun en caso semejante, Oxford y Cambridge contarían, para su defensa, con los representantes parlamentarios que eligen.

Las universidades alemanas reciben del gobierno su organización y sus leyes, inclusive las reglamentarias, que se dictan oyendo a la institución. Pero son independientes para la elección de su gobierno propio, su rector y su consejo; para su disciplina interna, que todavía conserva, del antiguo fuero, una limitada jurisdicción penal; y sobre todo para la enseñanza y la investigación. De hecho son independientes dentro del Estado, como dice Paulsen en su obra magistral (*Las universidades alemanas y el estudio universitario*).

La Universidad Nacional de México y sus planteles dependen del poder legislativo para la expedición o modificación de sus leyes constitutivas y planes de estudios y para la aprobación de sus gastos y de sus asignaciones en el presupuesto federal de egresos; dependen del poder ejecutivo en su administración, por medio del secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes y de los directores y profesores que nombra. Teóricamente, los catedráticos gozan de libertad en sus enseñanzas. La creación de la universidad, en 1910, dio a las escuelas, no mayor independencia, pero sí mayor intervención que antes en la formación de planes y en la provisión de cátedras. Las reformas en perspectiva acaso principien a establecer la necesaria autonomía, que la voz

pública pide, para poner coto a los abusos cometidos en tres años por los poderes políticos.

La distribución constitucional de todas las actividades del gobierno mexicano en tres poderes impide la existencia de la universidad como entidad libre por completo. Administrativamente, pues, deberá depender de la Secretaría de Instrucción Pública, y legislativamente del Congreso federal; pero las intervenciones de la una y del otro, por igual peligrosas, pueden reducirse a justos términos. El gobierno, decía Wilhelm von Humboldt, no debe tener otro papel que el de suministrar los medios necesarios; nunca debe mezclarse en los asuntos internos de la universidad; debe siempre tener presente que no es capaz de hacer la obra de ésta y que sólo sirve de estorbo cuando interviene en ella.

El Congreso sería el llamado a expedir y modificar las leyes constitutivas, pero siempre oyendo al cuerpo universitario; aprobaría, como es de ley, los presupuestos, así como los gastos hechos, aunque en el primer punto es indispensable poner cortapisas a su acción inconsulta: la Cámara de Diputados reduce las partidas a voluntad, sin criterio fundado, y hasta suprime, con quitarles la asignación, puestos, cargos, servicios e instituciones. Esta última posibilidad, recién descubierta por los diputados, resulta a tal punto absurda y perniciosa (no necesito aducir ejemplos), que urge suprimirla reglamentando las facultades de la cámara en materia de presupuestos (inciso VI de la sección A del artículo 72 de la Constitución federal). Pero la universidad acaso no quedaría suficientemente garantizada con la sola declaración de que la cámara no puede suprimir instituciones al discutir presupuestos: así se la salvaría del riesgo que ha corrido ya en dos ocasiones, pero podría quedar sujeta a una vida precaria o a una distribución absurda de sus gastos (como lo es, sin ir más lejos, la del presupuesto vigente en este año fiscal). La so-

lución no parece fácil: para evitar el peligro de la mala distribución, y dejar en manos del gobierno universitario el reparto de fondos, podría acudir al sistema, también peligrosísimo, de las partidas globales; para salvar de pobreza a la institución, la ley constitutiva de 1910 la declara persona jurídica capaz de adquirir bienes, y tres presupuestos le asignaron fondos propios: en el actual se les suprimió, y no por altos motivos. En este punto era mucho más sabia la legislación española: la vieja Universidad Real y Pontificia de México tuvo sus fondos propios intocables.

Por lo que respecta al poder ejecutivo, su único papel debería ser servir de intermediario entre el Congreso y la universidad: aun podría extenderse a resolver conflictos interiores de ésta, cuando su cuerpo directivo no bastara. Pero es innecesario que el ejecutivo nombre a uno siquiera de los profesores o dependientes de la universidad. El personal administrativo debe ser nombrado por el director de cada plantel: el principio está ya aceptado en la ley constitutiva de la Escuela de Altos Estudios, cuyo director tiene facultad de nombrar a todos sus empleados. El personal directivo y docente debe ser nombrado por el consejo universitario, y, para los interinatos, por el solo rector de la universidad. En el sistema vigente, el consejo es quien propone los profesores titulares al ejecutivo. Si se dictaran las reformas que ahora estudian la universidad y la Secretaría de Instrucción Pública, el mismo consejo será quien proponga los nombramientos de rector y directores. Actualmente, el rector sólo nombra a los profesores libres; según las reformas, podrá nombrar a los interinos también.

Pero si la próxima ley universitaria no rompiera todavía con la rutina de que el ejecutivo sea quien nombre el profesorado, otra ley posterior deberá atacarla francamente. Todo nombramiento universitario debe ser hecho dentro de la universidad: ésa ha sido la tradición general en Europa; ésa es la única practica aquí. Nor-

malmente, es decir, sin atender a casos excepcionales demasiado fáciles de recordar, el rector de la universidad ha de ser persona de mayor cultura y experiencia pedagógica que el secretario de Instrucción Pública; normalmente, el consejo de la universidad, formado en parte por elección y en parte “ex-officio”, estudia y delibera mejor que el secretario de Instrucción Pública ayudado de consejeros ocasionales cuya capacidad es imprevisible. Normalmente, pues, son el rector y el consejo quienes mejor conocen y aquilatan las aptitudes intelectuales y morales de los hombres que han de ser directores y catedráticos; normalmente, también, son ellos quienes mejor pueden juzgar de planes de estudios y programas, y no el secretario de Instrucción Pública, ni menos el Congreso, constituido por toda clase de profanos.

La libertad de los profesores universitarios en su enseñanza cabe dentro de la garantía del artículo 4º constitucional, sin otra restricción que la relativa a la instrucción religiosa, contenida en la ley de 1874. De hecho, la enseñanza en las escuelas de México ha estado siempre cohibida por muchas restricciones que no podrán desaparecer mientras no se normalice la vida política del país. Contra ellas es inútil clamar: son producto inevitable de la época, y no causan perjuicio grave. La enseñanza puramente teórica sí está libre de cortapisas; y la institución de los profesores libres asegura nuevas posibilidades de libertad.<sup>xiv</sup>

## V. LA UNIVERSIDAD COMO PERSONA JURÍDICA

La Universidad Nacional de México es, por disposición de su ley constitutiva, una “persona jurídica”, como son la mayoría

<sup>xiv</sup> Una nota manuscrita por PHU al final de la página anuncia: “Final en las páginas siguientes de este volumen”.

de las instituciones extranjeras semejantes, públicas o privadas: como lo es también la Universidad Popular Mexicana, de fundación particular.

No hay para qué discutir aquí la noción de persona jurídica o moral. En último término, aquellos sobre quienes han de recaer los efectos reales y prácticos de la actividad de la persona moral son hombres, individuos, personas “naturales”. Ihering<sup>xv</sup> es irrefutable en este argumento.

Pero la noción de personalidad jurídica no coincide con la de la personalidad humana como fuente y centro de derechos. Esta última es única e indivisible; como, efectivamente y a la postre, es quien recibe las consecuencias de la actividad social, posee siempre, potencialmente íntegros, los derechos que antaño se llamaban naturales. Es ésta la persona que, aún antes de nacer, se halla bajo la protección de la ley.

Pero si los derechos de la persona humana, en sí mismos, son únicos e indivisibles, y por cualquier camino que se ejerzan producen sobre ella sus efectos todos y tienen en ella su destino, el modo de ejercicio de esos derechos sí sufre grados y matices. El ejercicio del derecho, y no los resultados finales del derecho mismo, es lo que, a mi ver, caracteriza a la personalidad jurídica. Ésta es una abstracción de cualidades de la otra, de la natural, y, así, puede negarse a determinados individuos y concederse, en cambio, a determinadas agrupaciones sociales. La corporación es un órgano para ejercitar derechos (que afectan, en realidad, a personas naturales); es una de las formas que toma la personalidad en derecho, “una forma de síntesis jurídica — dice Jellinek — por la cual se expresan las relaciones jurídicas de la unidad de asociación y sus relaciones con el orden jurídico”.

<sup>xv</sup> PHU se refiere a Rudolf von Ihering, jurista alemán que estableció el concepto de jurisprudencia natural durante la segunda mitad del siglo XIX.

La universidad de la Edad Media fue persona jurídica *sui generis*: no creo inexacto llamarla persona jurídica “de derecho internacional”. Ese carácter, que engendraba el fuero universitario, se lo atribuían por igual los Estados nacionales y la mayor institución internacional, la Iglesia Católica Romana.

No subsiste hoy la universidad como persona internacional, aunque restos de las antiguas relaciones universitarias entre los pueblos perduran, por ejemplo, en Bolonia. La universidad moderna es persona jurídica del derecho, privado o público, pero siempre interno, de cada nación.

La de México es persona jurídica de derecho público, y es la única creada por ley especial, la única que se agrega a las que señala el Código Civil del Distrito Federal (artículo 38, fracción 1): “La nación, los estados y los municipios”. La principal consecuencia que surge de esta disposición de la ley es la capacidad de la institución para adquirir y administrar bienes. “La personalidad reconocida a los servicios públicos —dice M. León Michaud— puede dar por resultado aumentar sus recursos atrayendo hacia ellos los deseos de generosidad de los particulares: no se acostumbra regalar al Estado... El patrimonio probablemente se utilizará mejor, y sobre todo se manejará mejor, por un establecimiento con personalidad que por un servicio dependiente del Estado... El solo hecho de ser propietario el establecimiento le asegura una especie de independencia, lo coloca en cierta medida fuera de las fluctuaciones de la política y lo sitúa estrictamente en su misión especial.”

¿Surgirá también de la personalidad jurídica de la universidad un principio de fuero universitario? La universidad, como persona jurídica, ¿tiene, por ejemplo, los mismos derechos que la persona privada a la inviolabilidad del domicilio? Pienso que no. Los derechos de las personas jurídicas, en las leyes mexicanas, son principalmente los encaminados a fines económicos; y si

el domicilio de una corporación es inviolable, por el carácter privado de aquélla, los establecimientos de la universidad, por ser ésta parte de la administración, están sometidos a las mismas reglas que todos los de carácter oficial.

De todos modos, la personalidad jurídica de la institución es principio fecundo para el porvenir; es comienzo de independencia. Asiéndose a él, la universidad podrá desarrollar libremente muchas actividades y organizarse finalmente como entidad autónoma.

### CONCLUSIÓN

Concebida idealmente como república aristocrática, en cuyas asambleas se oyera la voz de los mejores, pero en representación, lejana o próxima, de todos; en donde junto a la palabra del rector sonara la del alumno y junto a la del representante del poder ejecutivo la del delegado libremente electo por los profesores; núcleo coordinador, donde la discusión depurara las ideas de cada grupo y las tendencias de cada escuela; donde la tradición significara corriente, nunca rota pero nunca estancada, de doctrina y de esfuerzo, a la cual se sumara cuanto de estimulante aportasen el antes desconocido profesor libre y el universalmente famoso profesor extranjero, la universidad creada por Justo Sierra deberá realizar con el tiempo cuanto él quiso que realizara. Dígalo, si no, su supervivencia en medio de los furiosos ataques que amenazaban derribarla. Dígalo, en fin, la febril actividad que hoy la agita, y que es prenda de fecundidad futura, porque revela el ingente anhelo de civilización, el porfiado empeño de formar la patria intelectual, que se enciende como delirio en el espíritu de unos cuantos hombres firmes en medio de la vertiginosa convulsión de la patria real de

los mexicanos. Por ellos, que creen en la eficacia de su esfuerzo contra los amagos de ruina, ha de decirse con Fichte: “La fe de los hombres nobles en la perpetua duración de su influencia en este mundo se funda en su confianza ‘en la perpetua duración del pueblo de que proceden y de la individualidad de él...’. Esa individualidad es lo eterno en que confían, la eternidad de su yo y de su influencia, el orden eterno de cosas en que colocan su propia eternidad...”.

#### BIBLIOGRAFÍA<sup>xvi</sup>

Universidades y educación:

Constituciones de la Real y Pontificia Universidad de México. México, Imprenta de Ontiveros, 1775. (Segunda edición de los estatutos reformados por Palafox.)

Joaquín García Icazbalceta.— La Universidad de México (Artículo comprendido en la colección de sus *Opúsculos varios*, tomo 1 de sus Obras en la *Biblioteca de Autores Mexicanos* de Victoriano Agüeros).

Discurso pronunciado por el señor Licenciado Don Justo Sierra, Ministro de Instrucción Pública a Bellas Artes, en la inauguración de la Universidad Nacional. México, Imprenta de Manuel León Sánchez, 1910.

Informe que el Doctor Don Joaquín Eguía Lis, Rector de la Universidad Nacional de México, eleva, acerca de las la-

<sup>xvi</sup> La bibliografía y la lista de personas a quien PHU tenía la intención de enviar este ensayo se publican por primera vez en esta edición. Decidimos no cambiar el orden ni la organización de la bibliografía para transcribir con fidelidad el mecanuscrito.

- bores de la misma Universidad, durante el periodo de Septiembre de 1910 a Septiembre de 1912, a la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes...– México, Imprenta I. Escalante, 1913.
- Fichte.– *Discursos a la nación alemana*. (1807–08) Traducción castellana de Rafael Altamira.
- Friedrich Paulsen.– *German Education: Past and Present*. Traducción inglesa de T. Lorenz. Londres, 1908.
- Friedrich Paulsen.– *The German Universities and University Study*. Traducción inglesa de Frank Thilly y W. W. Elwang. Londres, 1906.
- J. B. Mullinger.– Artículo *Universities* en la *Encyclopaedia Británica*, edición de 1911.
- Andrew Lang.– Oxford. Londres, 1908.
- John Henry, Cardinal Newman.– *The Idea of a University Defined and Illustrated*. 1852. (Libro perfecto como desarrollo de una idea, según Walter Pater).
- Thomas Carlyle – Inaugural Address (como rector de la Universidad de Edimburgo).<sup>xvii</sup>
- Gustave Lanzón.– *L'Université et la Société Moderne*. París, 1902.
- Pierre Lasserre.– *La Doctrine Officielle de l'Université*. París, 1915.
- Gustave Reynier – *La vie universitaire dans l'ancienne Espagne*.<sup>xviii</sup>
- Francisco Giner de los Ríos.– *Pedagogía universitaria. Problemas y noticias*. (Manuales Soler, Barcelona)
- Rafael M. de Labra.– La cultura superior de España (en su libro *Estudios de derecho público*, Madrid, 1907).

<sup>xvii</sup> Referencia agregada en una nota manuscrita de PHU.

<sup>xviii</sup> Referencia agregada en una nota manuscrita de PHU.

## Derecho:

- Georg Jellinek.— *L'État moderne et son Droit*. Traducción francesa de Georges Fardis. París, 1911–1913.
- Friedrich Julius Stahl.— *Historia de la filosofía del derecho* (1825). Traducción castellana de Enrique Gil y Robles.
- Rudolf Sohm.— *Historia e instituciones del derecho privado romano*. (1883). Traducción castellana de P. Dorado.
- Otto Mayer.— *Le Droit Administratif Allemand*. Édition française par l'auteur. París, 1906.
- Bernard Bosanquet.— *The Philosophical Theory of the State*. Londres, 1910.
- James Bryce.— *The American Commonwealth* (1893). New edition completely revised. New York, 1911.
- Woodrow Wilson.— *El Estado. Elementos de Política Histórica y Práctica*. Traducción castellana de Adolfo Posada. Madrid, 1904.
- Edwin E. Slosson.— *Great American Universities*. New York, 1910.
- León Michaud.— *La Théorie de la Personnalité Morele et son application au Droit Français*. Paris, 1906.
- H. Berthélemy.— *Traité élémentaire de Droit Administratif*. París, 1900. Sexta edición, 1910.
- Eugenio M. de Hostos.— *Lecciones de Derecho Constitucional*. Segunda edición, París, 1908.
- Emilio Rabasa.— *La Constitución y la Dictadura. Estudio sobre la organización política de México*. México, 1912.
- Pedro Dorado Montero.— *Valor social de leyes y autoridades*. (Manuales Solar, Barcelona.)

Lista de personas a quienes deberá enviarse el folleto sobre  
la universidad por Pedro Henríquez Ureña  
(100 ejemplares)

20 ejemplares al autor (donde se encuentre)

1. Dr. Julio García
2. Dr. Ezequiel A. Chávez
3. Antonio Caso
4. Valentín Gama
5. Francisco Pascual García
6. Alberto J. Pani (guardárselo)
7. Victoriano Pimentel
8. Alfonso Pruneda
9. Antonio Ramos Pedrueza
10. Roberto A. Esteva Ruiz
11. Salvador Urbina
12. Francisco de P. Herrasti
13. Miguel Lanz Duret
14. Joaquín D. Casasús
15. Alfonso Reyes
16. Jesús T. Acevedo
17. Martín Luis Guzmán
18. Alfonso G. Alarcón
19. Francisco J. César
20. Alfonso Cravioto
21. Pedro González Blanco
22. Enrique González Martínez
23. Carlos González Peña
24. Fernando González Roa
25. Rafael López
26. José María Lozano

27. Federico E. Mariscal
28. Guillermo Novoa
29. Eduardo Pallares
30. Demetrio Sodi
31. Alejandro Quijano
32. Abel C. Salazar
33. Mariano de Silva y Aceves
34. Julio Torri
35. Luis G. Urbina
36. José Vasconcelos
37. Ángel Zárraga
38. Dr. Pablo Macedo
39. Dr. Miguel S. Macedo
40. Emilio Rabasa
41. Nemesio García Naranjo
42. Rubén Valenti
43. Jenaro Fernández MacGregor
44. Antonio Castro Leal
45. Alberto Vázquez del Mercado
46. Manuel Toussaint y Ritter
47. Manuel Herrera y Lasso
48. Carlos Díaz Dufoo, Jr.
49. Manuel Romero de Terreros, marqués de San Francisco
50. Pablo Martínez del Río (Oxford)
51. Antonio Álvarez Cortina (Reforma 95)
52. José Estrada Otamendi (Artes 48)
53. Nicolás Rangel
54. Benjamín Molina Cirerol (Esc. Jurisprudencia)
55. Samuel Vasconcelos
56. Honorato Bolaños
57. Isidro Fabela
58. Francisco M. de Olaguíbel

59. Genaro García
60. Dr. José Terrés
61. Luis González Obregón
62. Francisco González Guerrero
63. Carlos M. Lazo
64. Dr. Jesús Díaz de León
65. Dr. Fernando Zárraga
66. Manuel Torres Torija
67. Emilio Pardo Aspe
68. Dr. Domingo Orvañanos
69. Dr. Luis Salazar
70. Julián Villareal
71. Dr. Manuel Toussaint
72. Alfredo Ramos Martínez
73. Rafael Altamira (España)
74. Dr. Joaquín Eguía Lis
75. Julio Jiménez Rueda, “El Estudiante”
76. Rafael Sierra<sup>xix</sup>
77. Adolfo P. Castañares

(Tomado de documento mecanuscrito, en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

<sup>xix</sup> Los números 76 y 77 fueron incluidos en una nota manuscrita de PHU.

## LA REVOLUCIÓN Y LA CULTURA EN MÉXICO

Hay, en la historia de México, desde su independencia, dos grandes movimientos de transformación social: la Reforma, inspirada en la orientación liberal, que se extiende de 1855 a 1887, y el que todos llaman la *Revolución*, el cual empieza en 1910 y se consolida hacia 1920.

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

Esta creencia significa una actitud nueva ante el problema de la educación pública. No que la teoría de la educación popular fuese desconocida antes: al contrario; tan pronto como México comenzó a salir, hace más de cien años, del medievalismo de la época colonial, entró en circulación la teoría de la educación popular como base fundamental para una democracia.

Fernández de Lizardi, el célebre Pensador Mexicano, que murió en 1827, fue ardoroso campeón de la idea y hasta esperaba que la multitud de sus propias publicaciones, bajo la forma de novelas, dramas, folletos, revistas y calendarios, estimularan en el pueblo el deseo de leer. Desde que la lucha de independencia terminó (en 1821), fue creciendo paulatinamente el número de escuelas públicas y privadas; todo hombre que podía

permitírsele, asistía a la escuela; y hasta llegó a considerarse indispensable que las mujeres no fuesen iletradas (recuérdese que en la época colonial, hasta fines del siglo XVIII, muchos creían peligroso para las mujeres el aprender a leer y escribir). Pero la educación popular, durante cien años, existió en México principalmente como teoría; en la práctica, la asistencia escolar estaba limitada a las minorías cuyos recursos económicos les permitían no trabajar desde la infancia; entre los pobres verdaderos, muy pocos cruzaban el vado de las primeras letras. Los devotos de la educación popular (hombres como Justo Sierra, que fue secretario de Instrucción Pública hacia el final del régimen de Porfirio Díaz) nunca lograron comunicar su fe al hombre de la calle: ¡ni siquiera al gobierno!

Hay que recordar que hasta el comienzo del siglo XIX, la América Latina, a pesar de sus imprentas, vivía bajo una organización medieval de la sociedad y dentro de una idea medieval de la cultura. Nada recordaba la Edad Media tanto como sus grandes universidades (como las de Santo Domingo, la de México, la de Lima): allí el latín era el idioma de las cátedras; la teología era la asignatura principal; el derecho era el romano o el eclesiástico, nunca el estatuto vivo del país; la medicina se enseñaba con textos árabes, y de cuando en cuando el regreso a Hipócrates significaba una renovación. Saber leer y escribir era, como en la Europa de la Edad Media, habilidad estrictamente profesional, comparable a la de tallar madera o fabricar loza. Como observa Charles Peguy, los pueblos protestantes comenzaron a leer después de la Reforma, los pueblos católicos después de la Revolución francesa. Así se puede comprender cómo hubieron de pasar cien años para que una nación se diera cuenta de que la educación popular no es un sueño utópico sino una necesidad real y urgente. Esto es lo que México ha descubierto durante los últimos quince años, como resultado de las insistentes deman-

das de la Revolución. El programa de trabajo emprendido por Vasconcelos de 1920 a 1924 es la cristalización de estas aspiraciones populares.<sup>i</sup>

El nuevo despertar intelectual de México, como de toda la América Latina en nuestros días, está creando en el país la confianza en su propia fuerza espiritual. México se ha decidido a adoptar la actitud de crítica, de discusión, de prudente discernimiento, y no ya de aceptación respetuosa, ante la producción intelectual y artística de los países extranjeros; espera, a la vez, encontrar en las creaciones de sus hijos las cualidades distintivas que deben ser la base de una cultura original.

El preludio de esta liberación está en los años de 1906 a 1911. En aquel periodo, bajo el gobierno de Díaz, la vida intelectual de México había vuelto a adquirir la rigidez medieval, si bien las ideas eran del siglo XIX, “muy siglo XIX”. Nuestra *Weltanschauung* estaba predeterminada, no ya por la teología de santo Tomás o de Duns Escoto, sino por el sistema de las ciencias modernas interpretado por Comte, Mill y Spencer; el positivismo había remplazado al escolasticismo en las escuelas oficiales, y la verdad no existía fuera de él. En teoría política y económica, el

<sup>i</sup> Este artículo fue originalmente una conferencia dictada en el Ateneo de la Juventud en 1914. Transcribimos el texto de un impreso en la *Revista de Ciencias Jurídicas y Sociales* incluido en el folder preparado por PHU. Además, cotejamos el texto con el que se reprodujo en la *Revista de Filosofía (Cultura-Ciencias-Educación)*, una publicación bimestral dirigida por José Ingenieros y Aníbal Ponce e impresa en Buenos Aires, año XI, núm. 1, enero 1925, pp. 125-132. En esta última versión Henríquez Ureña agregó la siguiente nota al pie de página: “No me detengo aquí a explicar en sus pormenores la obra de Vasconcelos, porque ya es conocida aquí; baste recordar que sus principios han sido tres: difusión de la cultura elemental, con el propósito de extinguir el analfabetismo, ayudando a la escuela con la multiplicación de las pequeñas bibliotecas públicas; difusión de la enseñanza industrial y técnica, para mejorar la vida económica del país; orientación de nacionalismo espiritual, y de hispanoamericanismo, sobre todo en la enseñanza artística”.

liberalismo del siglo XVIII se consideraba definitivo. En la literatura, a la tiranía del modelo clásico había sucedido la del París moderno. En la pintura, en la escultura, en la arquitectura, las admirables tradiciones mexicanas, tanto indígenas como coloniales, se habían olvidado: el único camino era imitar a Europa. ¡Y qué Europa: la de los deplorables salones oficiales! En música, donde faltaba una tradición nacional fuera del canto popular, se creía que la salvación estaba en Leipzig.

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

de descubrir todo lo que daban de sí la tierra nativa y su glorioso pasado artístico.

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

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

Poco después, afortunadamente, tuvimos ocasión de dar

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

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

Entre tanto, la agitación política que había comenzado en 1910, no cesaba, sino que se acrecentaba de día en día, hasta culminar en los *años terribles* de 1913 a 1916, años que hubieran dado fin a toda vida intelectual a no ser por la persistencia en el amor de la cultura que es inherente a la tradición latina. Mientras la guerra asolaba el país, y hasta los hombres de los grupos intelectuales se convertían en soldados, los esfuerzos de renovación espiritual, aunque desorganizados, seguían adelante. Los frutos de nuestra revolución filosófica, literaria y artística iban cuajando gradualmente. Faltaba sólo renovar, en el mundo universitario, la ideología jurídica y económica, en consonancia con la renovación que en estos órdenes precisamente traía la Revolución. Hacia 1920 se hace franco el cambio de orientación en

la enseñanza de la sociología, la economía política y el derecho. Esta transformación se debe a hombres todavía más jóvenes que nosotros, hombres que apenas alcanzan ahora los treinta años: Manuel Gómez Morín, a quien se debe en su mayor parte la nueva coordinación del plan de estudios jurídicos en la universidad; Vicente Lombardo Toledano, cuyas *Definiciones de derecho público* se inspiran en la escuela de Duguit; Daniel Cosío Villegas, cuyo intento de hacer sociología aplicada al país (apuntes de *Sociología mexicana*) despierta franco interés; Alfonso Caso, Daniel Quirós, y otros.

Durante años México estuvo solo, entregado a sus propios recursos espirituales. Sus guerras civiles que parecían inaplazables, la hostilidad frecuente de los capitalistas y los gobernantes de los Estados Unidos, finalmente el conflicto europeo, dejaron al país aislado. Sus únicos amigos, los países de la América Latina, estaban demasiado lejos y demasiado pobres para darle ayuda práctica. Con este aislamiento, que hubiera enseñado confianza en sí misma a cualquier nación de mucha menos fibra, México se dio cuenta de que podía sustentarse sin ayuda ajena, en caso necesario. Ejemplo curioso: gusta mucho en México la ópera, pero las revoluciones del país y la guerra europea eran causas más que suficientes para que ningún grupo de cantantes se aventurara a ir allí; entonces, en la capital mexicana se organizaron compañías de ópera, y a veces dos de ellas daban representaciones simultáneas en la capital.

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

Después, la convicción de que el espíritu mexicano es crea-

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

Existe hoy el deseo de preferir los materiales nativos y los temas nacionales en las artes y en las ciencias, junto con la decisión de crear métodos nuevos cuando los métodos europeos resultan insuficientes ante los nuevos problemas.

En el arte pictórico, la justicia de esta decisión está comprobada: por una parte, la obra formidable de Rivera, con su vasta representación de la vida mexicana en su pintura mural de la Secretaría de Educación Pública y de la Escuela de Agricultura, ha arrastrado consigo a la mayoría de los pintores jóvenes enseñándolos a ver su tierra; y es justo reconocer el intento *mexicanista*, con menor vigor, pero no sin aciertos de estilo, en la Sala de las Discusiones Libres, decorada bajo la dirección de Roberto Montenegro: tienen las vidrieras de los ventanales, especialmente, el mérito de ser en todo mexicanas, desde los cartones que les sirvieron de modelo hasta los procedimientos de ejecución material; por otra parte, la reforma de la enseñanza del dibujo iniciada por Adolfo Best Maugard (continuada hoy bajo la dirección de Manuel Rodríguez Lozano) representa el más certero hallazgo sobre las características esenciales del arte de una raza en América: el dibujo mexicano, que desde las altas creaciones del genio indígena en su civilización antigua ha seguido

viviendo hasta nuestros días a través de las preciosas artes del pueblo, está constituido por siete elementos (línea recta, línea quebrada, círculo, semicírculo, ondulosa, ondulosa en *ese*, espiral) que se cambian en series estáticas o dinámicas (petatillos y grecas), con la norma peculiar de que nunca deben cruzarse dos líneas, y pueden servir, en combinación libre, para toda especie de representaciones y decoraciones.

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

En la música no se ha hecho tanto: mucho menos que la América del Sur. Es general el interés que inspiran los cantos populares; todo el mundo los canta, así como se deleita con la alfarería y los tejidos populares; y se cantan en las escuelas oficiales, con el fin de fundar la enseñanza musical en el arte nativo, como se hace con el dibujo. Pero no hay todavía gusto o discernimiento para la música popular, ni oficial ni particularmente, como los hay para las artes plásticas. Ni siquiera se establece la distinción entre la legítima canción del pueblo y el simple aire populachero fabricado por músicos bien conocidos en las ciudades. A partir de la obra de Manuel M. Ponce, compositor prolífico, precursor tímido, que comenzó a estudiar los aires populares hacia 1910, nace el interés y va creciendo gradualmente. Ahora existen in-

tentos de llegar al fondo de la cuestión, especialmente en la obra de Carlos Chávez Ramírez, compositor joven que ha sabido plantear el problema de la música mexicana desde su base, es decir, desde la investigación de la tonalidad. Hay, además, singulares posibilidades en la *orquesta típica*, conjunto nada europeo de instrumentos de origen diverso: cabe pensar cómo interesaría a Stravinsky o a Falla.

En la literatura los cambios recientes son mucho menores que en la arquitectura o la pintura. No es que falten orientaciones nuevas, como en música, sino que la literatura ha alcanzado siempre en México carácter original, aun en los periodos de mayor influencia europea, y el espíritu mexicano ha impreso su sello peculiar a la obra literaria, desde los tiempos de don Juan Ruiz de Alarcón y sor Juana Inés de la Cruz. En el periodo actual, el de la Revolución, después que nuestro grupo predicara la libre incursión en todas las literaturas, fuera de la sujeción a la *dernière mode française*, se advierte, eso sí, nueva audacia en los escritores, especialmente en el orden filosófico, como antes dije. Según era de esperar, los temas nacionales están nuevamente en boga. En poesía, Ramón López Velarde, muerto antes de la madurez en 1921, puso matices originales en la interpretación de asuntos provincianos y se levantó a la visión de conjunto en *Suave Patria*: tras él ha ido buena parte de la legión juvenil. En otros campos, la novela y el cuento —que llevan cien años de tratar temas mexicanos— empiezan a multiplicarse favorecidos por el aumento de la actividad editorial: como ejemplo característico cabe señalar las novelas cortas que compone Xavier Icaza bajo el título de *Gente mexicana*. Abundan los intentos de teatro nacional, que hasta ahora sólo gozan del favor público en las formas breves de sainetes, zarzuelas y revistas, pero que no carecen de interés en el tipo de obras serias: tales, entre otros, los “dramas sintéticos” con asunto rural, de Eduardo Villaseñor

y de Rafael Saavedra: éste ha realizado la innovación de escribir para campesinos indios y hacerlos actores. Ahora, y en ellos ejerce buen influjo el ejemplo argentino, el deseo de constituir el teatro nacional ha llevado a los autores a organizarse en una asociación activa y fervorosa.

Para el pueblo, en fin, la Revolución ha sido una transformación espiritual. No es sólo que se le brinden mayores oportunidades de educación: es que el pueblo ha descubierto que posee derechos, y entre ellos el derecho de educarse. Sobre la tristeza antigua, tradicional, sobre la “vieja lágrima” de las gentes del pueblo mexicano, ha comenzado a brillar la luz de esperanza. Ahora juegan y ríen como no lo hicieron antes. Llevan alta la cabeza. Tal vez el mejor símbolo del México actual es el vigoroso fresco de Diego Rivera en donde, mientras el revolucionario armado detiene su cabalgadura para descansar, la maestra rural aparece rodeada de niños y adultos pobremente vestidos como ella, pero animados con la visión del futuro.

(Tomado de un impreso en la *Revista de Ciencias Jurídicas y Sociales*, sin anotaciones que identifiquen su fecha de publicación. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## LITERATURA



## EN PRO DE LA EDICIÓN DEFINITIVA DE SOR JUANA

Celebra Cuba en este año el primer centenario del nacimiento de su más ilustre poetisa, de las más brillantes entre las brillantes mujeres de la isla. Gertrudis Gómez de Avellaneda gozó en su tiempo de tan prodigiosa reputación, que no debe asombrarnos recordar cómo se la tuvo por la primera entre todas cuantas mujeres pulsaron la lira castellana y aun entre cuantas poetisas hubo en la humanidad. Don Juan Nicasio Gallego y don Juan Valera fueron de sus más calurosos panegiristas. Todavía, veinte años atrás, don Marcelino Menéndez y Pelayo la elogiaba con entusiasmo no por entero libre del delirio ditirámico.

Ciertamente, la Avellaneda es en las letras castellanas uno de los poetas más notables, ya que no de los más delicados o de los más intensos, y uno de los artífices más hábiles de la versificación. Pero es innecesario recordar, en parangón suyo, a la legendaria Débora, la del cántico lleno de fortaleza, o a Corina, reducida también a leyenda cuya niebla principian apenas a disipar los recién descubiertos papiros de Oxirrinco. Y es demasiado compararla con las poetisas de las grandes épocas literarias, como Safo, a quien se debe una de las obras definitivas y perfectas de la poesía lírica en el mundo, la expresión eterna de uno de los momentos mayores de la emoción amorosa; o como Vittoria Colonna, exquisita flor del Renacimiento y poeta platónico de los más altos.

Contemporáneas fueron de la Avellaneda cantoras como Elizabeth Barret Browning o Christina Rossetti, cuyas notas profundas o sutiles jamás alcanzó la cubana; y más tarde, cuando

ya la mujer adopta francamente la profesión literaria, no habían de faltar poetisas cuya gloria no es de temer se apague, efímera. ¿Podrá perderse para las generaciones el acento tremante, ebrio de vida, de la condesa de Noailles, que simboliza uno de los minutos de la sensibilidad humana, según Jean de Gourmont?

Dentro de las fronteras de la literatura española, y omitiendo a las poetisas posteriores, no juzgadas aún definitivamente (así la admirable Rosalía de Castro), la Avellaneda goza de primacía que sólo le disputa sor Juana Inés de la Cruz.

Ni una ni otra figuran en el supremo coro lírico. Sus voces llegan como distantes ecos allí donde la musa española gobierna con sabia mano la música extremada de fray Luis, el cantar sabroso, no aprendido al parecer, de Lope, el dulce lamentar de Garcilaso, el trino cristal de Góngora. Ni una ni otra disfrutaron la fortuna de vivir en gran época literaria: sor Juana floreció bajo decadencia plena; la Avellaneda perteneció a un periodo, ni opaco ni brillante, de las ya largas dos centurias de reconstrucción intelectual de España. Padedieron ambas males de época; y si, aun no vencidos, sor Juana es el primer poeta entre sus mezquinos contemporáneos, a quienes sobrevive como excepción única, la Avellaneda, que tuvo mejores rivales, no alcanza la plenitud con que, más venturosos, triunfan sobre las limitaciones del tiempo Espronceda y Zorrilla.

Nada de estas afirmaciones se trae aquí para amenguar glorias ciertas, aunque no supremas. Puestas ya en términos ¡qué interesantes son una y otra! ¡Qué poderosa fuerza intelectual, digna de mejores oportunidades!

Pues lo que a ambas caracteriza es, más que otra cosa, el poder mental, la inteligencia: amplia y enérgica, aunque con imperfecto cultivo, en la Avellaneda; clara y sutil, rica pero amanerada, en sor Juana Inés. Ni una ni otra son acaso primordial y exclusivamente poetas líricos: en otros momentos,

con diversa educación, tal vez lucirían distintas virtudes. De seguro se me argüirá que no les faltó ejercicio fuera de los versos líricos. Que una y otra hicieron teatro: pues sí, y con éxito tal, que *Los empeños de una casa* y el *Auto del divino Narciso*, de sor Juana Inés, no deben ser olvidados en el teatro español, y los dramas de la Avellaneda valen, en conjunto, tanto como cualesquiera del periodo romántico. Que sor Juana no mostró afición a la prosa: verdad es, pero cuando la escribió fue con maestría. Que —y este argumento es más grave— la Avellaneda no pasa de la medianía en prosa, a pesar de su relativa fecundidad. Pero, sin atribuirle vocación de prosista —hipótesis innecesaria— ¿cómo negar que, en circunstancias distintas, hubiera sido capaz de otras empresas quien, como ella, se educó en una provincia de Cuba, nunca tuvo suficiente disciplina de estudio, y desde el principio se orientó hacia la poesía, recurso inicial, necesario y único, de expresión y de éxito para todo talento surgido en sociedades de insuficiente cultura y sin división del trabajo intelectual?

Amado Nervo formuló una hipótesis, poco ingeniosa, sobre lo que hubiera sido sor Juana en nuestros días. No la expondré. Baste decir que revela desconocimiento de la profunda seriedad mental de la insigne monja, tan asidua en el estudio como en las obras pías, tan clara de pensamiento como enérgica de voluntad. Espíritu sin debilidades, que don José María Vigil llamó, con alguna exageración, pero no sin verdad, “eminente-mente positivo”, la caracteriza, como dice Menéndez y Pelayo, la “curiosidad científica, universal y avasalladora, que desde sus primeros años la dominó, y la hizo atropellar y vencer hasta el fin de sus días cuantos obstáculos le puso delante la preocupación o la costumbre, sin que fuesen parte a entibiársela, ni ajenas represiones, ni escrúpulos propios, ni fervores ascéticos, ni disciplinas y cilicios después que entró en religión, ni el tumulto

y pompa de la vida mundana que llevó en su juventud, ni la “nube de esperanzas y deseos” que arrastraba detrás de sí en la corte virreinal de México, ni el amor humano que tan hondamente parece haber sentido, porque hay acentos en sus versos que no pueden venir de imitación literaria, ni el amor divino, único que finalmente bastó a llenar la inmensa capacidad de su alma”.<sup>a</sup>

En el momento literario que atravesamos, sor Juana gusta más que la Avellaneda: el estilo de ésta es viejo sin llegar a antiguo, es de ayer, y todavía estamos reaccionando contra los gustos del siglo XVIII y del XIX, que no han desaparecido totalmente de los círculos académicos. El estilo de sor Juana posee los prestigios de lo arcaico: así, sus villancicos suelen recordar la deliciosa ingenuidad, hábilmente alcanzada, de Lope en *Los pastores de Belén*, y aun la majestad serena de fray Luis; el soneto *A la rosa* se coloca junto a los de Góngora (que sufre rivales en la elegancia del soneto, aunque no en la penetrante música de sus romancillos); las redondillas *Hombres necios...* (que tal vez hallaron su modelo en un pasaje de Alarcón en *Todo es ventura*) evocan la brillante dialéctica satírica del siglo XVII; y hasta el constante distingo escolástico y la antítesis conceptistas agradan mientras no empiezan a fatigar. Y por fin, en el soneto *Detente, sombra...* y en pasajes de las liras *Amado dueño mío...*, sor Juana asciende a la grande y verdadera poesía del amor, tan raras veces alcanzada en nuestro idioma. Esos, diría yo, son los ecos de su canción que por momentos se mezclan en el concierto de los poetas mayores.

\* \* \*

<sup>a</sup> De ella dijo el P. Feijoo: “Ninguno, acaso, la igualó en la universalidad de conocimientos de todas facultades... Aunque su talento poético es lo que más se celebra, fue lo menos que tuvo”.

Creo que entre los homenajes del centenario de la Avellaneda se cuenta la reimpresión de sus obras. Éstas no son inaccesibles: pero van haciéndose raras, y la reimpresión es indispensable.

Pero ¡cuánto más lo es la de sor Juana, cuyo texto legítimo es desconocido del vulgo! Sus versos corren, estragados, por todas las antologías, y sólo en la de *Poetas hispanoamericanos* de Menéndez y Pelayo se han reproducido con exactitud. No existe de ellos edición completa y aceptable hecha en el siglo XIX: tal vez haya sido esmerada la de don Juan León Mera, en Quito, pero es rarísima; la de Donnomette (París, 1890) contiene una selección incorrectísima; pero todavía resulta tolerable si se la compara con la pavorosamente mala edición de Madrid (Suárez), que se lleva la palma de las erratas entre todos los libros que conozco.

El decoro literario exige se restablezca el texto de sor Juana. El trabajo será difícil, pero debe hacerse ya, sea que lo retribuya el gobierno, sea que lo emprenda sin retribución un literato con aptitudes y vagar suficiente. Deberá acudir a las ediciones antiguas, pero no sólo a una, sino a varias, para cotejarlas y anotar sus variantes, procurándose además establecer la clasificación cronológica de las composiciones. La edición debe ser completa: es verdad que no toda la obra de sor Juana puede sobrevivir, pero las selecciones futuras deben hacerse sobre la edición definitiva. En España han merecido ediciones críticas y laboriosos estudios poetas quizás inferiores, y de seguro no superiores, a la monja de México, como Gutierre de Cetina, Luis Barahona de Soto, Pedro Espinosa. No es excesivo homenaje para la poetisa la total y cuidadosa reimpresión de sus obras.

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

Marzo de 1914

NOTA. La bibliografía de sor Juana no es todavía completa, pero probablemente no exige demasiada labor, puesto que ya se pueden aprovechar los datos de don Marcelino Menéndez y Pelayo en su *Historia de la poesía hispanoamericana*, de don Manuel Serrano y Sanz en sus *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, de don José Toribio Medina en sus obras sobre la imprenta en Nueva España, y de don Antonio Elías de Molins en la mala edición moderna de Madrid.<sup>i</sup>

Menéndez y Pelayo nos dice:

Sus obras, que habían corrido profusamente en copias manuscritas, imprimiéndose sueltos *El divino Narciso*, *El Neptuno alegórico*, y varios villancicos, comenzaron a ser coleccionadas en 1689, por don Juan de Camacho Gayna... Este primer tomo lleva el retumbante título de *Inundación Castálida de la única poetisa, musa décima...* (Madrid, 1689). Esta primera edición es rara; repitióse al año siguiente con el título más modesto y adecuado de *Poemas*.

El segundo tomo de las obras de sor Juana se publicó en Sevilla, 1691. No hemos visto esta edición, pero tenemos la de Barcelona, 1693, por Joseph Llopis... Con ella hace juego el primer reimpreso por el mismo Llopis en 1691.

El tomo tercer no se imprimió hasta 1700, con el título de *Fama, y obras posthumas del Fénix de México, décima musa, poetisa americana...* (Madrid) [...]

Los tres tomos juntos se reimprimieron varias veces durante el siglo XVIII, en Madrid, Barcelona, Zaragoza, Valencia y otras partes. Todas estas ediciones, que antes eran vulgares en España, pero ya comienzan a escasear, son a cual más infelices en papel y tipos. No he visto ediciones de México, pero las habrá seguramente, tota-

<sup>i</sup> Una nota manuscrita por PHU incluye, entre paréntesis, el año 1901.

les o parciales, porque el nombre de sor Juana sigue siendo popular en su patria. Lo único que conozco de América es una pequeña antología formada, con buen gusto, por un literato ecuatoriano que falleció en estos últimos años (*Obras selectas de la célebre monja de México sor Juana Inés de la Cruz, precedidas de su biografía y juicio crítico por Juan León Mera*, Quito, Imprenta Nacional, 1873).

La última edición peninsular que he visto es de 1725, y es probable que no se hicieran más, porque ya había comenzado el cambio de gusto.

El orden aproximado de las ediciones de que tengo noticia es el siguiente:

I.— Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político, que erigió la muy esclarecida, sacra y augusta Iglesia Metropolitana de México... a la feliz entrada del Excmo. Señor... Conde de Paredes... Virrey Gobernador y Capitán General de esta Nueva España... Que hizo la madre Juana Inés de la Cruz, religiosa del convento de S. Jerónimo de esta ciudad. Con licencia. En México, por Juan de Ribera en el Empedradillo. — En 4º, 27 hojas de texto. Describe la edición el canónigo don Vicente de P. Andrade en su *Ensayo bibliográfico mexicano del siglo XVII* y la coloca en 1680 u 81.

II.— Explicación sucinta del Arco Triunfal, que erigió la Santa Iglesia Metropolitana de México en la feliz entrada del Excmo. Señor Conde de Paredes... Que hizo la madre Juana Inés de la Cruz, religiosa del convento de S. Jerónimo de esta ciudad.— Descrita por Andrade. 1680 u 81. Se reimprime en las obras de la poetisa a seguidas del *Neptuno alegórico*.

III a XIII.— Villancicos.— Las ediciones de *Poemas* de sor Juana (primer tomo) dan noticia de que sus villancicos se imprimían en los años mismos en que los componía su autora. Son los siguientes

tes: Para los maitines de San Pedro Nolasco (1677);<sup>ii</sup> En honor de la Asunción de la Virgen (1679); Para los maitines de San Pedro (1683); En honor de la Asunción de la Virgen (1685); Al mismo asunto (1687); Para los maitines de la Purísima Concepción en Puebla (1689); Para los maitines de Navidad en Puebla (1689); Para los maitines de San José en Puebla (1690).— Sin embargo, sólo se conocen dos impresiones de los antepenúltimos, una de los penúltimos y una de los últimos, descritas por don José Toribio Medina en *La imprenta en la Puebla de los Ángeles (1640-1821)*, Santiago de Chile, 1908. Las dos ediciones de los Villancicos de la Concepción llevan el pie de imprenta de Puebla, 1689, por Diego Fernández de León; pero Medina supone que una fue contrahecha en España. Igual cosa cree de las ediciones de los Villancicos de Navidad y de San José que llevan el pie de imprenta de Puebla, Diego Fernández de León, 1689 y 1690 respectivamente.<sup>iii</sup> Es extraño que el Sr. Medina afirme que estos villancicos no se reimprimieron con las demás obras de la poetisa; acaso no tomó en cuenta sino las dos primeras ediciones del primer tomo de *Poemas*. Aunque no los conozco en sus ediciones primitivas, tengo por seguro que son los mismos tres Villancicos que se añadieron en la tercera edición del mencionado primer tomo.

xiv.— Inundación Castálida de la única poetisa, musa décima, soror Juana Inés de la Cruz... En Madrid. Por Juan García Infanzón. Año de 1689.— En 8°. 328 páginas, más ocho hojas de preliminares.— Es la primera edición del primer tomo de poesías.— Amado Nervo reprodujo fotográficamente la portada en su libro *Juana de Asbaje*.

<sup>ii</sup> Una nota manuscrita por PHU al margen menciona: “Hay edición de los primeros. V. Nota adicional a éstas”.

<sup>iii</sup> Otra nota manuscrita al margen señala: “Cita la primera y auténtica el canónigo Andrade sin clasificarla entre las obras de sor Juana. Igual con los de Navidad”.

xv.– Auto sacramental del Divino Narciso, por alegorías. Compuesto por el singular numen y nunca dignamente alabado ingenio, claridad y propiedad de frase castellana de la madre Juana Inés de la Cruz... (México) En la Imprenta de la Viuda de Bernardo Calderón. Año de 1690.– En 4°.

xvi.– Auto sacramental del Divino Narciso, por alegorías. Compuesto por el singular numen... de la madre Juana Inés de la Cruz... (Al fin) Véndese en la Imprenta de Francisco Sanz, calle de la Paz.– Sin lugar ni año.– V. Serrano y Sanz.

xvii.– Carta atenagórica de la madre Juana Inés de la Cruz... Que imprime, y dedica a la misma sor Filotea de la Cruz... (Puebla) En la Imprenta de Diego Fernández de León. Año de 1690.– En 4°.– Es la carta en que juzga sor Juana un sermón del P. Vieyra.<sup>iv</sup>

La precede una carta de sor Filotea.<sup>v</sup>

xviii.– Poemas de la única poetisa americana, musa décima, sor Juana Inés de la Cruz... Segunda edición, corregida y mejorada por su autora.– En Madrid: Por Juan García Infanzón. Año de 1690.– Un vol. de 0.145 por 0.250; de 338 páginas, más ocho hojas de preliminares y tres a la conclusión.– Es la segunda edición del primer tomo de poesías. Existe en la Biblioteca Nacional de México.

xix.– Villancicos con que se solemnizaron en la Santa Iglesia, y primera Catedral de la Ciudad de Antequera, Valle de Oaxaca, los maitines de la gloriosa mártir Santa Catarina... Discurriolos la erudición sin segunda, admirable entendimiento de

<sup>iv</sup> PHU agrega en una nota manuscrita la siguiente aclaración: “jesuita portugués”.

<sup>v</sup> Al margen, PHU escribe: “\* V. Medina y Andrade”. Como nota manuscrita a pie de página, añade la siguiente aclaración, refiriéndose a sor Filotea: “Seudónimo del obispo de Puebla D. Manuel Fernández de Santa Cruz y Sahagún”.

la madre Juana Inés de la Cruz... Con licencia, en la Puebla de los Ángeles, en la Imprenta de Diego Fernández de León. Año de 1691.– V. Medina.<sup>vi</sup>

xx.– Ofrecimientos para el Rosario de quince misterios, que se ha de rezar el día de los dolores de N. Señora la Virgen María... Dispuesto a devoción de la madre Juana Inés de la Cruz... En México por los herederos de la Viuda de Bernardo Calderón. 1691.– 4 ff., 27 páginas– Descrita por Andrade.<sup>vii</sup>

xxi.– Ejercicios devotos para los nueve días de la Encarnación.– Según la autora se imprimieron sueltos, al igual de los anteriores ofrecimientos.– Deben ser del mismo tiempo que éstos.

xxii.– Poemas de la única poetisa americana, musa décima, sor Juana Inés de la Cruz... Tercera edición, corregida, y añadida por su autora. Impreso en Barcelona, por Joseph Llopis, y a su costa. Año 1691.– Un vol. en 8º mayor, de 406 páginas, más ocho hojas de preliminares y cinco a la conclusión. Es la tercera edición del primer tomo de poesías. Las dos anteriores contenían reimpressos el *Neptuno alegórico* y los Villancicos de 1677, 1679, 1683, 1685 y 1687; en esta tercera se añadieron los Villancicos de 1689 (dos) y 1690 y el *Divino Narciso*.– Existe un ejemplar, sin portada, en la Biblioteca Nacional de México.

xxiii.– Segundo tomo de las poesías de sor Juana. Según Menéndez y Pelayo, se imprimió en Sevilla en 1691, y se reimprimió en Barcelona en 1693. La noticia de la edición de 1691 proviene de la *Tipografía Hispalense* de Escudero y Peroso; pero es completamente errónea. La primera edición de este tomo es la que existe en el Archivo General de México, y cuya portada se reproduce fotográficamente con este artículo, así como el retrato que tiene dibujado por don Lucas de Valdés. La describe

<sup>vi</sup> En nota manuscrita al margen, se lee: “Andrade, sin clasificar”.

<sup>vii</sup> Entre paréntesis, una nota manuscrita dice: “6 reimpressiones”.

además Serrano y Sanz, sin referirse al dato conjetural de Escudero: Segundo volumen de las obras de soror Juana Inés de la Cruz... Año 1692. En Sevilla, por Tomás López de Haro. Un vol. de 0.147 por 0.195; 542 páginas, más 52 hojas al principio y tres al fin. He analizado el ejemplar del Archivo en unión del director de éste, don Luis González Obregón, y hemos podido convencernos de que no existió edición de 1691, pues varios juicios y aprobaciones preliminares llevan fecha del año siguiente y el privilegio del Rey es de 20 de mayo de 1692. También el retrato está fechado en 1692. Contiene los Villancicos de Santa Catarina; la *Crisis sobre un sermón de un orador grande entre los mayores* o *Carta atenagórica*; la comedia *Los empeños de una casa*, y la de *Amor es más laberinto*, de que se conocen ediciones sueltas sin fecha; y otras obras sobre las cuales no hay noticia de que se imprimieran sueltas, aunque cabría suponerlo: el auto de *San Hermenegildo* y el del *Cetro de José*; la Loa a la Concepción, representada en las casas de don José Guerrero en México; las Letras cantadas en la Catedral de México en honor de la Asunción (sin fecha, y distintas de los Villancicos al mismo asunto); y las letras en celebración de la dedicación de la iglesia de las Bernardas.

xxiv.— Carta atenagórica de la madre Juana Inés de la Cruz... En Mallorca. Por Miguel Capo Impr. Año 1692.— 23 hojas en 4°. V. Serrano y Sanz.

xxv.— Poemas de la única poetisa americana musa décima. Soror Juana Inés de la Cruz... Tercera impresión. Corregida y añadida en diferentes partes.— Zaragoza. Por Manuel Román. Año de MDCLXXXII (1692). A costa de Matías de Lezaun, mercader de libros. En 8° mayor, 336 págs., más 10 hojas de preliminares y cuatro al final.— Es la cuarta edición del primer tomo, y primera reimpresión de la tercera edición de éste. V. Serrano y Sanz.

xxvi.— Segundo tomo de las obras de soror Juana Inés de la

Cruz... Añadido en esta segunda impresión por su autora.— Año 1693.— Impreso en Barcelona: Por Joseph Llopis.— Un volumen de 0.146 por 0.202; 467 págs., más 4 hojas de preliminares y 3 al fin. Es la segunda edición del segundo tomo. No contiene ninguna verdadera adición. Existen cuatro ejemplares en la Biblioteca Nacional de México. Parece tener razón Beristáin al afirmar que los dos primeros tomos fueron impresos “seis veces antes del año de 1700” (*Biblioteca hispanoamericana septentrional*).

xxvii.— Fama, y obras posthumas del Fénix de México, décima musa, poetisa americana, sor Juana Inés de la Cruz... Madrid. En la imprenta de Manuel Ruiz de Murga. Año 1700.— Un vol. de 0.145 por 0.198; en 210 páginas, más 71 hojas de preliminares (una con retrato por Clemente Puche) y tres al final.— Existe en la Biblioteca Nacional. Es la primera edición del tercer tomo de obras de sor Juana: la menor parte de él son poesías de la monja; lo más lo ocupan la corona poética formada por sus admiradores y tres producciones en prosa: la carta en respuesta a la de *sor Filotea* relativa a la *atenagórica*, Ejercicios devotos para los nueve días de la Encarnación, y Ofrecimientos del Santo Rosario en el día de Dolores.

xxviii.— Fama, y obras posthumas, tomo tercero, del Fénix de México, y décima musa, poetisa de la América, sor Juana Inés de la Cruz... En Barcelona: Por Rafael Figuro. Año MDCCI.— Un vol. de 0.147 por 0.202; 212 págs., más 66 hojas de preliminares y 2 al final. Es la segunda edición del tercer tomo. No la describe Serrano y Sanz. Existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional de México y otro en poder de don Genaro García: del último se ha tomado la fotografía de la portada que se reproduce con este artículo.

xxix.— Fama, y obras posthumas, tomo tercero, del Fénix de México, y décima musa, poetisa de la América, sor Juana Inés de la Cruz... En Lisboa, por Miguel Deslandes. Año de MDCCI.—

Un vol., en 4º, de 212 páginas, más 66 hojas al principio y 2 al final.— Tercera edición del tercer tomo. V. Serrano y Sanz.

xxx.— Poemas de la única poetisa americana, musa décima, soror Juana Inés de la Cruz... Tercera edición, corregida, y añadida por su autora. Impreso en Valencia, por Antonio Bordazar. Año 1709.— Un vol. de 0.146 por 0.202; de 406 págs., más 8 hojas al principio y 9 págs. de índice.— Es la quinta edición del primer tomo. La describe Serrano y Sanz; además poseo un ejemplar.

xxxI.— Poemas de la única poetisa americana, musa décima, soror Juana Inés de la Cruz... Impreso en Valencia, por Antonio Bordazar, Año 1709.— Un vol. de 0.148 por 0.203; de 351 páginas, más 8 hojas al principio y 9 págs. de índice. Sexta edición del primer tomo. Es de la misma casa y año que la anterior; no parece contrahecha. Tiene menos páginas, y en la portada le falta un tosco adorno tipográfico que ostenta la otra antes del pie de imprenta. No lo describe Serrano y Sanz. Existen dos en la Biblioteca Nacional de México. Otro posee don Manuel Toussaint y Ritter, a quien debo excelente ayuda en esta bibliografía.

xxxII y xxxIII.— Poemas de la única poetisa americana, musa décima, soror Juana Inés de la Cruz... En Madrid: En la Imprenta Real. Por Joseph Rodríguez y Escobar. Año de 1714.— Dos vols. en 8º mayor.— Descrita por Serrano y Sanz. Séptima edición del primer tomo y tercera del segundo (éste con fecha de 1715). En la Biblioteca Nacional existen dos ejemplares del primero (0.148 por 0.210), y uno del segundo (0.148 por 0.205). Posee los dos don Luis González Obregón.

xxxIV.— Fama y obras posthumas del Fénix de México, décima musa, poetisa americana, sor Juana Inés de la Cruz... En Madrid: En la Imprenta de Antonio González de Reyes. Año de 1714.— Un vol. de 0.145 por 0.210; 318 páginas, más [¿?] hojas

de preliminares y una al final.— Cuarta edición del tercer tomo. Existen dos ejemplares en la Biblioteca Nacional de México; otro posee don Luis González Obregón y otro yo.

xxxv<sup>viii</sup> a xxxvii.— Poemas de la única poetisa americana, sor Juana Inés de la Cruz... Cuarta impresión, completa, de todas las obras de su autora.— En Madrid. A costa de Francisco López. Año de 1725.— En la Imprenta de Ángel Pascual Rubio. Año 1725.— Tres volúmenes en 8º doble, descritos por Serrano y Sanz. Octava edición del primer tomo, cuarta del segundo y quinta del tercero. Un ejemplar del primero existe en la Biblioteca Nacional; tiene un retrato pequeño y tosco en la portada. Acaso sean las últimas, como supone Menéndez y Pelayo. Ediciones mexicanas no se conocen.

xxxviii.— Vieyra impugnado por la madre sor Juana Inés de la Cruz... Y defendido por la madre sor Margarita Ignacia... de Lisboa... Madrid. En la Imprenta de Antonio Sanz. Año de 1731. Es la *Carta atenagórica o Crisis sobre un sermón*. V. Serrano y Sanz.

xxxix a xli.— Añade Serrano y Sanz tres ediciones, sin año, de la comedia *Los empeños de una casa*: dos de Sevilla, una de la imprenta de José Padrino (32 págs. en 4º), y otra en la de la Viuda de Francisco de Leefdael (32 págs. en 4º), y una de Barcelona, por Joseph Llopis (43 págs. en 4º). Acaso esta última pudiera ser del siglo xvii.

xlii.— El Sr. Elías de Molins menciona una edición de la comedia *Amor es más laberinto*, en Sevilla, sin año.<sup>ix</sup>

<sup>viii</sup> En una nota manuscrita al margen PHU señala: “Problema”.

<sup>ix</sup> PHU agrega una nota manuscrita que dice: “Vid. nota \* Protesta de la Fec”. Al pie de página, la nota a la que se refiere hace la siguiente aclaración: “Según Beristáin, sor Juana dejó inéditos: *Súmulas*, que conservaba originales el jesuita José Porras; *Equilibrio moral o direcciones prácticas de costumbres según las sentencias probables y seguras*, que poseyó don Carlos de Sigüenza

XLIII a XLV.— Además, las tres ediciones del siglo XIX, de Quito, París y Madrid. No merece el nombre de edición el folleto dedicado a sor Juana en la pequeña colección *El Parnaso Mexicano*, de Aguilar e Hijos, por los años de 1893. Tampoco las selecciones en la Biblioteca Rivadeneyra (aunque las cita Serrano y Sanz), en el *Parnaso americano* de J. J. Pérez (Bogotá, 1889) y en la *Antología de poetas hispanoamericanos*, de Menéndez y Pelayo.

(Tomado de impreso en *México: Revista Mensual Ilustrada*, año 1, núm. 2, México, 15 de abril de 1914, pp. 52-58.<sup>x</sup> Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

---

y Góngora; *El Caracol, o Arte para aprender con facilidad la música*, de que hablan el P. Diego Calleja, jesuita de Madrid, en su vida de la monja, y ésta misma en un romance”.

<sup>x</sup> La revista tuvo el siguiente consejo de redacción: directores literarios: Luis González Obregón y Carlos González Peña; gerente: José Ballezá; director artístico: Alfredo Ramos Martínez; jefe de redacción: Salvador Cordero

## SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

En estas lecciones no voy, en general, a emprender la apreciación total del escritor de que trate, porque supongo que es ya conocido. Todos conocemos a Ruiz de Alarcón, por ejemplo, y sabemos el valor que hay que atribuirle. No me ocuparé tanto de la valoración literaria como de otros aspectos poco estudiados de los escritores que dan asunto a este curso.

Para sor Juana Inés de la Cruz comenzaré con breves indicaciones bibliográficas, a fin que todo el que desee estudiarla tenga medios de hacerlo.

Desde luego, las ediciones: en vida de sor Juana se publicaron sueltas unas cuantas producciones suyas y luego dos tomos de obras, que contienen casi exclusivamente versos; después de su muerte un tercer tomo con obras en prosa y en verso (indicaré de paso que sor Juana interesa mucho como escritora en prosa). Los tres tomos se reimprimieron varias veces en los primeros años del siglo XVIII; las reimpresiones llegan hasta 1725, y cesan ahí bruscamente. Eso es explicable; entonces se iniciaba, aunque despacio, un cambio de gustos, y sor Juana desaparece de la circulación editorial; sin embargo, no desaparece de la circulación en las librerías, y se ve que las ediciones fueron tan copiosas, para aquella época, que muchas de ellas han sobrevivido en gran número de ejemplares. México, por ejemplo, está inundado de viejas ediciones, que no fueron impresas allí; sólo se imprimieron en el país los *Villancicos*, el *Divino Narciso*, el *Neptuno alegórico*, los *Ejercicios de la Encarnación*, los *Ofrecimientos de los Dolores*, la *Carta atenagórica* y la *Carta a sor Filotea*, pero nunca los tomos de obras que hoy tenemos que aceptar como completas.

Estos tres tomos no contienen la obra total de sor Juana: sabemos por sus contemporáneos que escribió mucho más: ella nunca concedió suficiente atención a la impresión de sus obras literarias y las dejaba perder. Como no las publicó, se ocuparon en hacerlo otras personas, si bien ella admitió, por lo menos, indicar erratas que debían corregirse.

Después de 1725 no se han reimpresso nunca las obras completas de sor Juana. En el siglo XIX se hicieron tres ediciones selectas: una buena, en Quito, bajo el cuidado de Juan León Mera; otra en Madrid, fácil de encontrar, que lleva prólogo de Antonio Elías de Molins y es escandalosa por las erratas; una mediana de París, de la casa Donnamette. Además existe la colección de Menéndez Pelayo, en su *Antología de poetas hispanoamericanos*, y una comedia de sor Juana figura en la *Biblioteca de autores españoles* (Rivadeneira).

En el siglo XX se despierta en México gran interés por la obra y la personalidad de sor Juana; se han comenzado a hacer excelentes ediciones críticas: tales son las dos de poesías —siempre en selección, por desgracia, y no obras completas— hechas por Manuel Toussaint, y luego, ya en revistas, ya en folletos, las ediciones de Ermilo Abreu Gómez, quien ha publicado el poema *Primero sueño*, la *Crisis de un sermón o Carta atenagórica* y la *Carta a sor Filotea de la Cruz* (el *Sueño* es la obra más oscura entre las de sor Juana).<sup>1</sup> Es probable que los manuscritos de las obras publicadas estén en el monasterio del Escorial, donde parece que los dejó el P. Castorena: deberían estudiarse, sobre todo si son autógrafos.

Los juicios y los datos biográficos sobre sor Juana se reducen a poca cosa. Contemporáneos de ella hay dos escritores que nos dan informes escasos, pero que son los principales que

<sup>1</sup> Después de Toussaint y Abreu Gómez, hay que citar entre los nuevos devotos de sor Juana a Xavier Villaurrutia, el autor de la exquisita *Dama de corazones*.

poseemos: el padre Diego Calleja y el padre Juan Ignacio de Castorena; sus trabajos aparecen en el tercer tomo de las obras de sor Juana.

Después, pasa todo el siglo XVIII y gran parte del siglo XIX sin que se haga nada serio; al contrario, la parte final del siglo XVIII y gran parte del XIX son periodos en que domina la opinión de que cuanto tenga relación con Góngora es malo y extravagante: como a sor Juana se la consideraba su discípula, quedaba olvidada y condenada con el culteranismo gongorino.

Solamente en México se hicieron algunos esfuerzos patrióticos para vencer el prejuicio contra el gongorismo: hay un breve trabajo de un extraordinario escritor, desconocido fuera de México, Ignacio Ramírez, que usó el seudónimo de El Nigromante; además, un estudio concienzudo de José María Vigil, el traductor de Persio, y una que otra página más, en la que se concedía valor a sor Juana. Pero esto no trascendía fuera de México y sólo por excepción podemos citar el interés que se tuvo por su obra en el Ecuador (Mera); también podríamos mencionar en la Argentina a Juan María Gutiérrez, el hombre que supo todo lo que podía saberse de la literatura colonial de América.

Salvo estos juicios, no vuelve a justipreciarse el valor de sor Juana hasta Menéndez Pelayo, su *Antología de poetas hispano-americanos* (1893): el juicio de este crítico no es muy extenso, pero excelente. Menéndez Pelayo no logra librarse totalmente de prejuicios al hablar del culteranismo, sobre todo en los imitadores de Góngora, pero hace justicia a sor Juana, a quien considera el mayor poeta español de la segunda mitad del siglo XVII, el mejor poeta de los tiempos de Carlos II.

En el siglo XX el interés renace en México, con Amado Nervo, quien publicó en 1910 un libro sobre sor Juana, *Juana de Asbaje* (este título usa el apellido paterno de sor Juana: pero en los siglos XVI y XVII la distribución de los apellidos españoles era

caprichosa o bien obedecía a reglas que no son las actuales; así, era muy común que el primer hijo llevase el apellido del padre y el segundo el de la madre; la mujer casi siempre llevaba el apellido materno, y sor Juana probablemente se llamó en el mundo Juana Ramírez: su madre se apellidaba Ramírez de Santillana; por error se la llama de Cantillana).

En 1914 publiqué en la revista *México*, de México, un breve artículo crítico seguido de un ensayo de bibliografía de sor Juana (antes existía el intento de Serrano y Sanz en sus *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, Madrid, 1903-1905), luego completé la bibliografía, que llegó a ocupar cincuenta y cuatro páginas de la *Revue Hispanique* (1917), y en México di, en el anfiteatro de la universidad, el año de 1921, una conferencia sobre la poetisa, donde hablaba exclusivamente de los problemas que suscitan su obra y su vida, la cual daría asunto a una biografía novelesca como la que existe sobre Alarcón, pero con más probabilidades de éxito. La investigadora norteamericana Dorothy Schons ha agregado datos a la biografía de sor Juana, y ha hecho una bibliografía de juicios y estudios sobre ella; sigue estudiándola, y de cuando en cuando publica datos nuevos.

Existen también los trabajos de Manuel Toussaint, de base muy sólida, y los valiosos de Ermilo Abreu Gómez, ediciones o estudios, uno de ellos sobre la función de la mitología en las obras de la poetisa; sabido es que la mitología tuvo mucho papel en la poesía culterana. Hay una conferencia de la poetisa uruguaya Luisa Luisi y un estudio del argentino Héctor Ripa Alberdi, en quien se malogró un buen prosador y un conato de americanista sagaz.

Ahora promete un extenso estudio el psicólogo mexicano Ezequiel A. Chávez.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> En el momento de darse este curso, todavía no llegaba a Buenos Aires la importante obra del Dr. Chávez.



¿En qué consiste la obra de sor Juana? Ante todo, dos comedias, y esto es importante: una monja que escribe “comedias de capa y espada”; en realidad escribió una sola, *Los empeños de una casa*: el título nos indica que estamos en el reinado de Calderón, quien tiene una comedia de título parecido, *Los empeños de un acaso*; la otra comedia, *Amor es más laberinto*, es la elaboración de un tema mitológico, aunque los personajes se vistan con capa y espada; pero esta obra no es toda de sor Juana, pues el segundo acto que tenemos es de otro ingenio, muy inferior a ella: el bachiller Juan de Guevara. Tenemos además tres autos sacramentales: *El divino Narciso*, *San Hermenegildo* y *El cetro de José*: los autos sacramentales, cuyo principal cultivador fue Calderón, nos recuerdan también su proximidad.

Otras obras nos mantienen dentro de los límites de la literatura dramática: los villancicos, tipo que Carolina Michaelis ha llamado “especie de opereta sacra”. Hay, todavía, loas y letras, dialogadas o cantadas a varias voces; ejemplo: *Letras para la profesión de una religiosa*.

Como poesía lírica, gran número de composiciones en forma de sonetos, de romances, de redondillas y de silvas; hay un ensayo de metro raro: unos decasílabos, “Lámina sirva el cielo al retrato...”, que en vez de ser los usuales de tipo anapéstico, como los de muchos himnos nacionales de América, están compuestos de una palabra esdrújula seguida de dos pies trisílabos terminados en acento: al final va una sílaba suplementaria, como es de uso, después del acento que llamamos final, en el verso castellano. Recientemente ha resucitado esta composición Gerardo Diego, reproduciéndolo en su *Antología en honor de Góngora* (Madrid, 1927). La imitó Agustín de Salazar, uno de esos poetas que tenían un pie en cada continente, pues nació en España, se

educó en México y luego repartió su vida entre ambos países; fue en cierto modo discípulo de sor Juana.

En prosa, las dos cartas, y unas pocas obras sobre temas religiosos: *Ofrecimientos para el rosario... de los Dolores de... María; Ejercicio... para... la Encarnación del Hijo de Dios; La protesta de la fe. El Neptuno alegórico*, en que se describe el recibimiento del virrey conde de Paredes, tiene partes en verso y partes en prosa.

Entre las obras perdidas, nos resultan muy interesantes las *Súmulas*. Una suma, en la Edad Media, era un tratado de nociones filosóficas o teológicas; un tratado más breve era una *súmula*. No se nos dice de qué eran las *Súmulas* de sor Juana: supongo que serían filosóficas o teológicas; tampoco se nos dice cuántas eran. Se perdió, además, un *Tratado de música*, en el que, según se dice, se habían reducido a formas muy simples y claras las enseñanzas del arte; dice el padre Calleja: “Pareciéndola que las ciencias que había empleado no podían ser de provecho a su religiosa familia, donde se profesa con esmero tan edificativo el arte de la música, por agradecer a sus carísimas Hermanas el hospedaje cariñoso que todas la hicieron, estudió el arte muy de propósito, y le alcanzó con tal felicidad, que compuso otro nuevo y más fácil, en que se llega a su perfecto uso sin los rodeos del antiguo método: obra, de los que esto entienden tan alabada, que bastaba ella sola, dicen, para hacerla famosa en el mundo”.

Sor Juana vivió solamente en México; no así Alarcón, que era un ingenio de dos mundos, o Bernardo de Valbuena, o Agustín de Salazar. Pero, si sor Juana vivió sólo en México, tuvo fama fuera de México, dondequiera que se hablara español: precisamente, el tomo tercero de sus obras lleva una extensa *fama póstuma*, donde aparecen gran número de versos escritos por poetas españoles, tales como Monforte, Cañizares, el conde de Torrepalma, el duque de Sessa, y poetas de la América del Sur,

principalmente de Lima. En muchos escritores españoles de fines del siglo XVII o del XVIII se encuentran referencias a sor Juana; por ejemplo, en el *Teatro crítico* del padre Feijoo; pero sor Juana vivió en México y era muy mexicana. Aquella persistencia particular que caracteriza a México, y que observábamos en Alarcón, es muy característica de ella, que nos da precisamente la fórmula de esta persistencia:

Si de mis mayores gustos  
mis disgustos han nacido,  
gustos al cielo le pido,  
aunque me cuesten disgustos.

Y es curioso que temas semejantes sean comunes en México, como lo demuestran estos dos cantares del pueblo:

Me he de comer un durazno  
desde la raíz hasta el hueso:  
no importa que sea trigueño,  
será mi gusto, y por eso.

El otro se caracteriza por usar “mas que”, equivalente a “aunque”:

Mas que me revuelque un toro,  
mas que me caiga y me raspe,  
mas que me suceda todo;  
siendo por mi gusto, mas que.

El tipo de literatura de sor Juana encaja estrictamente dentro del siglo XVII, salvo excepciones como la *Carta a sor Filotea*, que tiene gran valor de sinceridad y de llaneza, poco común de

aquellos tiempos; otra excepción es la de aquellos versos, los que precisamente la han hecho más célebre, las redondillas en defensa de la mujer, que empiezan:

Hombres necios que acusáis  
a la mujer sin razón...

Aún hoy esta rara composición se oye en boca de las recitadoras profesionales, una de las cuales suprime el final, no sé por qué.

El estilo de sor Juana es una síntesis de los estilos de su tiempo. Hay tres corrientes estilísticas en el siglo xvii: la culterana, representada por Góngora y su escuela, y, fuera del gongorismo, por Luis Carrillo Sotomayor, por Francisco de Rioja, por Bernardo de Valbuena, por los grupos de Antequera y de Granada que representan las *Flores de poetas ilustres* reunidas por Pedro Espinosa; el conceptismo, cuyo representante máximo es Quevedo, y el estilo fácil, cuyo mejor ejemplo puede observarse en Lope.

El estilo fácil oscila entre dos escollos: el prosaísmo y el rípro, la colección de imágenes clisés, en que el cabello es siempre oro y la aurora siempre riega lágrimas.

Estos tres estilos se encuentran reunidos en sor Juana; aún más, puede asegurarse que el que menos se da en ella es el culterano. Sor Juana era ante todo intelectual: la facultad predominante en ella no era la facultad de creación poética sino la inteligencia como razón, como facultad de entender y juzgar; de modo que, naturalmente, tendía al sistema que trabaja, o quiere trabajar, con ideas, antes que al estilo que trabaja las imágenes, tendencia espontánea en el poeta que es, ante todas las cosas, poeta. O bien cede al estilo fácil.

El tema de la poesía que ha dado fama a sor Juana, “Hom-

bres necios que acusáis a la mujer sin razón”, no está estrictamente aislado en su tiempo, aunque es raro. Hay un antecedente curioso, y muy cercano, en la comedia de Alarcón *Todo es ventura*, en el pasaje que comienza:

No reina en mi corazón  
otra cosa que mujer...

Es curioso que esto aparezca en Alarcón, generalmente amargo contra las mujeres, como hombre de escasa suerte en el amor; pero Alarcón era también, como sor Juana, una inteligencia discursiva, que lo llevó a comprender la situación de las mujeres; aparte de las faltas propiamente femeninas, consideraba que había otras en la mujer cuya culpa tocaba al hombre, por ser él quien la dominaba y le imponía sus deseos. En la literatura española hay elogios aislados de la mujer, cuya fuente está en Italia; es tópico del Renacimiento italiano el elogio de la mujer, que se puede enlazar hacia atrás con la exaltación de la *donna angelicata* en Dante y Petrarca, y a través de ellos con los trovadores provenzales. Pero desde el siglo xv se piensa en la mujer que debe alternar con el hombre en la cultura: eso, el Renacimiento italiano lo expone como teoría y lo practica. En realidad, el Renacimiento italiano anuncia la actitud moderna sobre la situación de la mujer en la sociedad. De haberse desarrollado normalmente esa actitud, habríamos llegado, al final del siglo xvi, a la situación que encontramos a fines del siglo xix: la igualdad de la mujer con el hombre en derechos y en cultura. Este desarrollo lo impidió la Contrarreforma católica; se volvió a considerar que la mujer debía permanecer sujeta, obediente y limitada; así reaparece el concepto de que la mujer debe carecer de cultura, sin siquiera saber leer ni escribir. Eso fue lo normal en la España de los siglos xvii y xviii; eso, naturalmente, se re-

produce en América. Una defensa como la que hace sor Juana de la mujer resultaba extraordinaria en la época de Carlos II, y ha conservado su actualidad.

La *Carta a sor Filotea* se une a las redondillas para demostrarnos que éstas no fueron ocurrencia pasajera, sino resultado de tendencias fundamentales de sor Juana. Se ha llegado a decir que sor Juana, de haber nacido a fines del siglo XIX, habría sido feminista y hasta sufragista.

Sufragista o no, sor Juana habría sido una mujer de gran actividad pública. Pero, si habría sido capaz de llegar al sufragismo en el siglo XX, ¿por qué eligió en el XVII el convento, que parece ser el polo opuesto? El caso es explicable: en el siglo XVII el convento no era precisamente el camino opuesto a la actividad pública; el camino opuesto era el matrimonio, que obligaba a la mujer a recluirse en las atenciones de una familia generalmente numerosa y de una casa que era un taller de trabajos muy variados. El convento es el camino que eligió santa Teresa, de quien sabemos que desarrolló gran actividad, cosa que el matrimonio no le hubiera permitido, así como sus viajes frecuentes, por lo que se la llamó “fémina inquieta y andariega”: iba de ciudad en ciudad fundando conventos.

Sor Juana es ante todo una inteligencia razonadora, pero, naturalmente, no quiero decir que le faltara la facultad de creación poética. Surge aquí otro problema: ¿por qué, si en ella predominaba la inteligencia razonadora, usó la forma poética, que no es su expresión adecuada? Por razones de ambiente.

Durante la época colonial y todavía durante el siglo XIX, en la América española —y aún ahora en buena parte de ella— cuando un joven demuestra talento, a todos sus conocidos se les ocurre que debe hacer versos: la prosa no ha gozado de prestigio. Las artes o las ciencias se veían como posibilidades remotas: además, unas y otras requieren trabajo asiduo, cosa nada

cómoda para la pereza criolla; mientras el verso sólo pide pluma y papel.

Examinemos el ambiente colonial de las ciudades cultas de América, en las primeras ciudades que tuvieron universidad: Santo Domingo, México, Lima, Córdoba, Quito, Charcas. ¿Qué se podía escribir en ellas? Se podían escribir obras religiosas, historia y versos; las novelas estaban prohibidas: no se podía imprimir ninguna. Nuestro hábito del contrabando no llegó hasta la violación de esta ley: sólo se lograba que las novelas impresas en España entraran de contrabando pero se habría descubierto fácilmente la novela impresa en América.<sup>3</sup> El teatro, como diversión pública estable, se desarrolla sólo en México o en Lima. La variedad de actividades literarias era, pues, escasa.

Sor Juana, que en su edad adulta pasó de la poesía lírica a la dramática, escribió hasta una disquisición teológica en la *Carta atenagórica*, crítica de un sermón del famoso predicador culterano, Antonio Vieyra, jesuita portugués que floreció en el Brasil. Comentó esta carta el obispo Fernández de Santa Cruz, de Puebla, bajo el seudónimo femenino de sor Filotea de la Cruz, y sor Juana le respondió con la *Carta a sor Filotea*, autobiográfica en gran parte, donde dice:

A la verdad, yo nunca he escrito sino violentada y forzada, y sólo por dar gusto a otros, no sólo sin complacencia, sino con positiva repugnancia [esta declaración nos trae a la memoria las de santa Teresa], porque nunca he juzgado de mí que tenga el caudal de letras e ingenio que pide la obligación de quien escribe; y así es la ordinaria respuesta a los que me instan (y más si es asunto sagrado): ¿qué entendimiento tengo yo?, ¿qué estudio?, ¿qué materiales ni qué noticias para eso,

<sup>3</sup> He tratado este asunto en mis breves “Apuntaciones sobre la novela en América”, en la revista *Humanidades* de La Plata, 1927.

sino cuatro bachillerías superficiales? Dejen eso para quien lo entienda, que yo no quiero ruido con el Santo Oficio, que soy ignorante y tiemblo de decir alguna proposición malsonante o torcer la genuina inteligencia de algún lugar. Yo no estudio para escribir, ni menos para enseñar, que fuera en mí desmedida soberbia, sino sólo por ver si con estudiar ignoro menos. Así lo respondo y así lo siento.

El escribir nunca ha sido dictamen propio, sino fuerza ajena, que les pudiera decir con verdad: *Vos me coegistis*. Lo que sí es verdad, que no negaré (lo uno porque es notorio a todos, y lo otro, porque, aunque sea contra mí, me ha hecho Dios la merced de darme grandísimo amor a la verdad), que desde que me rayó la primera luz de la razón fue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras, que ni ajenas reprehensiones (que he tenido muchas) ni propias reflejas (que he hecho no pocas) han bastado a que deje de seguir este natural impulso que Dios puso en mí: Su Majestad sabe por qué, y para qué, y sabe que le he pedido que apague la luz de entendimiento dejando sólo lo que baste para guardar su ley, pues lo demás sobra (según algunos) en una mujer, y aun hay quien diga que daña. Sabe también Su Majestad que, no consiguiendo esto, he intentado sepultar con mi nombre mi entendimiento y sacrificárselo sólo a quien me lo dio, y que no otro motivo me entró en la religión, no obstante que al desembarazo y quietud que pedía mi estudiosa intención eran repugnantes los ejercicios y compañía de una comunidad; y después en ella, sabe el Señor, y lo sabe en el mundo quien sólo lo debió saber, lo que intenté en orden a esconder mi nombre, y que no me lo permitió, diciendo que era tentación: y sí sería...

No había cumplido los tres años de mi edad, cuando, enviando mi madre a una hermana mía, mayor que yo, a que se enseñase a leer en una de las que llaman amigas, me llevó a mí tras ella el cariño y la travesura<sup>4</sup> y viendo que le daban lección, me encendí yo de manera

<sup>4</sup> Enseñarse por aprender, se dice todavía en México (y en Navarra). La edición de la *Fama y obras póstumas* o tomo III de sor Juana que utilizo es la

en el deseo de saber leer, que engañando, a mi parecer, a la maestra, le dije que mi madre ordenaba me diese lección. Ella no lo creyó, porque no era creíble; pero, por complacer al donaire, me la dio. Proseguí yo en ir, y ella prosiguió en enseñarme, ya no de burlas porque la desengañó la experiencia, y supe leer en tan breve tiempo, que ya sabía cuando lo supo mi madre, a quien la maestra lo ocultó por darle el gusto por entero y recibir el galardón por junto: y yo lo callé, creyendo que me azotarían, por haberlo hecho sin orden. Aún vive la que me enseñó, Dios la guarde, y puede testificarlo. Acuérdomeme que en estos tiempos, siendo mi golosina la que es ordinaria en aquella edad, me abstenía de comer queso, porque oí decir que hacía rudos, y podía conmigo más el deseo de saber que el de comer, siendo éste tan poderoso en los niños.

Teniendo yo después como seis o siete años, y sabiendo ya leer y escribir, con todas las otras habilidades de labores y costuras que deprehenden las mujeres, oí decir que había universidad y escuelas en que se estudiaban las ciencias en México, y apenas lo oí, cuando empecé a matar a mi madre con instantes e importunos ruegos sobre que, mudándome el traje me enviase a México [sor Juana había nacido, y vivió sus primeros años, en la alquería de San Miguel de Nepantla, entre los dos volcanes nevados del centro de México, el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl], en casa de unos deudos que tenía, para estudiar y cursar la universidad; ella no lo quiso hacer (e hizo muy bien), pero yo despiqué el deseo en leer muchos libros varios que tenía mi abuelo, sin que bastasen castigos ni reprehensiones a

---

de Madrid, 1714: dice sacrificársele, me le dio, en vez de sacrificárselo, me lo dio, y la daban lección, la dije, en vez de le daban lección, le dije. Considero esos lees acusativos y esos laes dativos como castellanismos que se deben a los impresores europeos. Sor Juana usaba el lo acusativo y le dativo, como se ha hecho siempre en América. (v. Rufino José Cuervo. *Los casos enclíticos y proclíticos del pronombre de tercera persona en castellano, en Rumania*, de París, 1895 y las *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*).

estorbarlo: de manera que cuando vine a México se admiraban, no tanto del ingenio, cuanto de la memoria y noticias que tenía, en edad que parecía que apenas había tenido tiempo para aprender a hablar.

Empecé a deprender gramática, en que creo no llegaron a veinte las lecciones que tomé; y era tan intenso mi cuidado que siendo así que en las mujeres (y más en tan florida juventud) es tan apreciable el adorno natural del cabello, yo me cortaba de él cuatro o seis dedos, midiendo hasta dónde llegaba antes e imponiéndome ley de que si cuando volviese a crecer hasta allí no sabía tal o tal cosa que me había propuesto deprender en tanto que crecía, me lo había de volver a cortar, en pena de la rudeza. Sucedió así que él crecía, y yo no sabía lo propuesto, porque el pelo crecía apriesa y yo aprendía despacio, y con efecto le cortaba, en pena de la rudeza; que no me parecía que estuviese vestida de cabellos cabeza que estaba tan desnuda de noticias, que era más apetecible adorno.

El P. Calleja confirma los recuerdos de sor Juana y agrega:

En dos años aprendió a leer, y escribir, contar, y todas las menudencias curiosas de labor blanca: éstas, con tal esmero, que hubieran sido su heredad si hubiera habido menester que fuesen su tarea. La primera luz que rayó de su ingenio fue hacia los versos españoles, y era muy racional admiración de cuantos la trataron en aquella edad tierna ver la facilidad con que salían a su boca o su pluma las consonantes y los números.

No llegaba a los ocho años la madre Juana Inés, cuando, porque le ofrecieron por premio un libro, riqueza de que tuvo siempre sedienta codicia, compuso para una fiesta del Santísimo Sacramento una loa con las calidades que requiere un cabal poema: testigo es el muy R. P. M. Fr. Francisco Muñiz, dominicano, vicario entonces

del pueblo de Amecameca, que está cuatro leguas de la casería en que nació la madre Juana Inés...

Hay otros problemas interesantes: uno, el de los versos de amor de sor Juana. Uno de los eruditos más extravagantes del siglo XIX, Adolfo de Castro, el que compuso *El buscapié* y lo atribuyó a Cervantes, forjó una novela sobre esos versos de amor: según él, sor Juana, antes de entrar al claustro, estuvo enamorada del virrey marqués de Mancera. La suposición no tiene apoyo en ningún dato. Es cierto que sor Juana figuró en la corte virreinal: sus padres, que eran de familia estimada, aunque probablemente no ricos, obtuvieron influencia para que Juana entrase en el palacio como dama de la virreina. Su familia conocía, dice el P. Calleja, “el riesgo que podía correr de desgraciada por discreta, y, con desgracia no menor, de perseguida por hermosa: aseguraron ambos extremos de una vez y la introdujeron en el Palacio [...] donde entraba con título de muy querida de la señora Virreina [...] No se hará sin hipérbolos verosímil cuánto cariño [...] le cobraron sus Excelencias, viéndola que acertaba, como por uso, en cuanto, sin mandárselo, obedecía. La señora Virreina no parece que podía vivir un instante sin su Juana Inés”.

Juana Inés tuvo por la virreina amistad apasionada y le dedicó gran número de poesías, dándole el nombre de Laura;<sup>5</sup> le

<sup>5</sup> La exaltación apasionada de esta amistad tiene expresiones curiosas aunque no raras en la literatura de la amistad en el Renacimiento (recuérdese el caso más conocido y discutido, el de los sonetos de Shakespeare; sir Sidney Lee, en su *Life of Shakespeare*, cita multitud de precedentes en poetas italianos, franceses e ingleses que bastarían a explicar como mera exaltación retórica la de los sonetos, si ésa fuera la explicación): sobre este hecho ha llamado la atención el ilustre filósofo cubano Enrique José Varona, en carta que me dirigió y que contesté dando extensas citas de versos de sor Juana en la revista *Cuba Contemporánea*, de La Habana, 1917.

dedicó —con un soneto— el primer tomo de conjunto de sus obras, e hizo versos a su muerte. Al virrey le dedicó también algunos, pero con sabor de pura cortesía y afecto respetuoso.

Pero el verdadero problema es otro: ¿cuándo, y por qué, escribió Juana Inés sus versos de amor? Si son sinceros, y representan amor real, ¿los escribiría antes de entrar al claustro? Juana Inés trató de hacerse monja antes de cumplir los dieciséis años: entró de novicia, y abandonó el claustro temiendo no adaptarse del todo a las obligaciones de la vida de convento; por fin, entró definitivamente de monja antes de cumplir dieciocho años. ¿Pudo escribir esos versos a los quince? Sería asombroso. ¿Pudo escribirlos a los dieciséis o diecisiete?

Todavía puede parecer asombroso, porque hay poesías admirables, como el soneto “Detente, sombra de mi bien esquivo...” y las dos composiciones en liras; además, sería extraño que entre dos intentos para profesar como religiosa se escribiesen tales versos. ¿Los escribiría en el claustro? Entonces serían meros ejercicios retóricos, y lo que asombre será la perfecta imitación del sentimiento genuino. De cualquier modo, ¡extraño ejercicio literario para una monja! Las ediciones de sus obras tienden a darnos la impresión de que sean meros juegos de retórica, mediante los títulos explicativos que ponen a las poesías: títulos pueriles, y a veces equivocados —una de las composiciones en liras dice representar los sentimientos de una esposa; el soneto “Detente, sombra...” dice ser “Fantasía contenta con un amor decente”; así otros—.

El problema resulta insoluble, por falta de fechas y datos. Las costumbres permitían a una monja, todavía en el siglo xvii, actividades que ni el xix ni el xx le permitirían.

El que sean meros ejercicios retóricos aquellos versos resultaría literariamente explicable: buena parte de la obra de sor Juana tiene ese carácter de ejercicio. Ejemplo, aquel soneto:

Al que ingrato me deja, busco amante;  
 al que amante me sigue, dejo ingrato:  
 constante adoro a quien mi amor maltrata,  
 maltrato a quien mi amor busca constante.

Desde luego se advierte que esto es mera retórica: es un soneto conceptista, hecho con la fácil técnica de las antítesis.

Al que trato de amor, hallo diamante,  
 y soy diamante al que de amor me trata:  
 triunfante quiero ver al que me mata  
 y mato al que me quiere ver triunfante.  
 Si a éste pago, padece mi deseo,  
 si ruego a aquél, mi pundonor enojo:  
 de entrambos modos infeliz me veo.  
 Pero yo por mejor partido escojo,  
 de quien no quiero, ser violento empleo,  
 que, de quien no me quiere, vil despojo.

Este ejercicio termina, sin embargo, con una actitud personal, un indudable rasgo de carácter de sor Juana, que declara elegir aquello que satisface más su amor propio y su orgullo; no se trata aquí de la cuestión amorosa: se trata del orgullo personal. Habiendo comenzado un ejercicio retórico sobre tema de amor, le da un final que revela mucho su carácter. Pero no siempre igual resultado: bastaría, para comprobarlo, el otro soneto sobre el mismo tema:

Que no me quiera Fabio al verse amado,  
 es dolor sin igual, en mí sentido;  
 mas que me quiera Silvio aborrecido  
 es menos mal, mas no menor enfado.

¿Qué sufrimiento no estará cansado  
si siempre le resuenan al oído,  
tras la vana arrogancia de un querido,  
el cansado gemir de un desdichado?  
Si de Silvio me cansa el rendimiento,  
a Fabio canso con estar rendida;  
si deste busco el agradecimiento,  
a mí me busca el otro agradecida:  
por activa y pasiva es mi tormento,  
pues padezco en querer y en ser querida.

Aunque el problema resulte insoluble, vale la pena despejar algunos de sus elementos: un estudioso me decía hoy que toda esta poesía *culta* del siglo XVII, especialmente la culterana y la conceptista, da impresión de artificio, vista desde nuestro tiempo, irritado de sinceridad romántica, de desnudez realista y de franqueza superrealista; toda parece, a la distancia, ejercicio retórico. No parece natural que quien siente un amor se ponga a expresarlo en forma conceptista o culterana; pero la verdad es que todos nos expresamos dentro de formas que son las usuales en nuestro tiempo (a menos que introduzcamos novedad, cosa que a sor Juana no parece haberle preocupado grandemente), y a menos que las formas de expresión sean tan artificiosas que impidan toda sinceridad, nuestro sentimiento entrará en ellas. La forma poética de sor Juana, a pesar de sus artificios, no llega a impedir la expresión de las emociones... Así, las poesías que dedica a su amiga y protectora la marquesa de Mancera están en la forma usual de la época, pero sabemos que representan sentimientos reales: así, el soneto en que le habla de la enfermedad que ha padecido y de que ha sanado, no es más que un juego de conceptos sobre la muerte y la causa de que la deje vivir: la muerte no puede enseñorearse en ella, porque su señora es Lau-

ra; por eso termina con este rasgo fino: “Y déjome morir sólo por ti”.

Si hay obra de sor Juana que demuestre intento retórico, es su comedia *Los empeños de una casa*, ejercicio de técnica calderoniana: hay dos damas y tres galanes, el galán a hace la corte a la dama A y a la dama B; el galán b y el galán c hacen la corte a la dama B.

El problema es resolver por quiénes se decidirán estas damas: hay una que está dudando entre los galanes, y para colmo hay hasta una escena de confusión en que se produce una relación ficticia entre una dama y un galán que no se conocen. A pesar de tanto artificio, hay en la comedia rasgos autobiográficos: una de las damas tiene muchos de los caracteres de sor Juana, y es ella la que se lleva el mejor premio, el mejor galán.

\* \* \*

Sor Juana tiene, entre los catorce y los dieciocho años de edad, vida tan agitada, física y espiritualmente, que cuesta trabajo imaginarlo en mujer tan joven. Sabemos que desde pequeña tuvo interés en estudiar, que a la edad de ocho años fue llevada a México a vivir con uno de sus abuelos, donde comenzó a leer muchos libros, que sólo en veinte lecciones aprendió los rudimentos del latín y que después adquirió los más variados conocimientos por esfuerzo propio. Dice el P. Calleja: “Volaba la fama la habilidad tan nunca vista en tan pocos años, y al paso que crecía la edad, se aumentaban en ella la discreción con los cuidados de su estudio”.

Aquí referiré con certitud no disputable (tanta fe se debe al testigo) un suceso que sin igual apoyo le callara. El Señor Marqués de Mancera, que hoy vive —y viva por muchos años, que frase es de fa-

vorecido— me ha contado dos veces que, estando con no vulgar admiración (era de Su Excelencia) de ver en Juana Inés tanta variedad de noticias, las escolásticas tan (al parecer) puntuales, y bien fundadas las demás, quiso desengañarse de una vez, y saber si era sabiduría tan admirable, o infusa, o adquirida, o artificio, o no natural, y juntó un día en su palacio cuantos hombres profesaban letras en la universidad y ciudad de México: el número de todos llegaría a cuarenta, y en las profesiones eran varios, como teólogos, escriturarios, filósofos, matemáticos, historiadores, poetas, humanistas, y no pocos de los que, por alusivo gracejo, llamamos tertulios, que, sin haber cursado por destino las facultades, con su mucho ingenio y alguna aplicación suelen hacer, no en vano, muy buen juicio de todo. No desdeñaron la niñez (tenía entonces Juana Inés no más de diecisiete años) de la, no combatiente, sino examinada, tan señalados hombres, que eran discretos; ni aun le esquivaran descortesías la científica lid por mujer, que eran españoles. Concurrieron, pues, el día señalado, a certamen de tan curiosa admiración, y atestiguan el Señor Marqués que no cabe en humano juicio creer lo que vio, pues dice que “a la manera que un galeón real (traslado las palabras de Su Excelencia) se defendería de pocas chalupas que le embistieran, así se desembarazaba Juana Inés de las preguntas, argumentos y réplicas que tantos, que cada uno en su clase, le propusieron”. De tanto triunfo quedó Juana Inés (así me lo escribió, preguntada) con poca satisfacción de sí.

Entre las lisonjas de esta no popular aura vivía esta discretísima mujer, cuando quiso que vieses todos el entendimiento que habían oído... Desde esta edad tan floreciente se dedicó a servir a Dios en una clausura religiosa, sin haber jamás amagado su pensamiento a dar oídos a las licencias del matrimonio: quizás persuadida del secreto la Americana Fénix a que era imposible este lazo en quien no podía hallar par en el mundo.

Creo que Juana Inés no entró al claustro propiamente por motivos religiosos; no quiero decir que entró al claustro sin fe, cosa inconcebible en el México colonial del siglo XVII, sino que no entró en él por vocación claustral: su motivo esencial fue el deseo de tranquilidad y de estudio.

Entreme religiosa —dice en la *Carta a sor Filotea*— porque aunque conocía que tenía el estado cosas (de las accesorias hablo, no de las formales), muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respecto (como al fin más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencias de mi genio, que eran de querer vivir sola, de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros. Esto me hizo vacilar algo en la determinación, hasta que, alumbrándome personas doctas de que era tentación, la vencí con el favor divino, y tomé el estado que tan indignamente tengo.

A quien tiene vocación de monja, como santa Teresa, no se le ocurriría pensar en los estorbos de la vida en comunidad. Sor Juana, en realidad, habría querido vivir sola entregada al estudio, lejos de las vanidades y estériles inquietudes del siglo; y entre dos posibilidades, el claustro y el matrimonio, le pareció menos estorbo —aun siéndolo— el claustro.

Pensé yo que huía de mí misma —agrega— pero ¡miserable de mí!, trájeme a mí conmigo, y traje mi mayor enemigo en esta inclinación que no sé determinar si por prenda o castigo me dio el cielo. [...]

Volví (mal dije, pues nunca cesé), proseguí, digo, a la estudiosa tarea (que para mí era descanso en todos los ratos que sobraban a

mi obligación) de leer y más leer, de estudiar y más estudiar, sin más maestro que los mismos libros. Ya se ve cuán duro es estudiar en aquellos caracteres sin alma, careciendo de la voz viva y explicación del maestro: pues todo este trabajo sufría yo muy gustosa, por amor de las letras. ¡Oh, si hubiese sido por amor de Dios, que era lo acertado, cuánto hubiera merecido!

La confesión es definitiva: su verdadera religión era el estudio. Luego dice:

Bien que yo procuraba elevarlo [el trabajo] cuanto podía y dirigirlo a su servicio [al de Dios], porque el fin a que aspiraba era a estudiar teología, pareciéndome menguada habilidad, siendo católica, no saber todo lo que en esta vida se puede alcanzar, por medios naturales, de los Divinos Misterios, y que siendo monja, y no seglar, debía por el estado eclesiástico profesar letras, y más siendo hija de un San Jerónimo, y de una Santa Paula, que era degenerar de tan doctos padres ser idiota la hija.

Le parecía preciso, para llegar “a la cumbre de la Sagrada Teología [...] subir por los escalones de las Ciencias y Artes Humanas; porque ¿cómo entenderá el estilo de la Reina de las Ciencias quien aún no sabe el de las ancillas?”

Para darnos cuenta de su carácter, veamos lo que dice sobre su manera de estudiar, y cómo a veces tenía que sufrir estorbos en sus estudios:

Yo de mí puedo asegurar que lo que no entiendo en un autor de una facultad, lo suelo entender en otro de otra que parece muy distante [...] No es disculpa, ni por tal la doy, el haber estudiado diversas cosas, pues éstas antes se ayudan; sino que el no haber aprovechado ha sido ineptitud mía y debilidad de mi entendimien-

to, no culpa de la variedad. Lo que sí pudiera ser descargo mío es el sumo trabajo, no sólo de carecer de maestros, sino de condiscípulos con quienes conferir y ejercitar lo estudiado, teniendo sólo por maestro un libro mudo, por condiscípulo un tintero insensible; y en vez de explicación y ejercicio, muchos estorbos, no sólo los de mis religiosas obligaciones (que éstas ya se sabe cuán útil y provechosamente gastan el tiempo), sino aquellas cosas accesorias de la comunidad, como estar yo leyendo, y antojárseles en la celda vecina tocar y cantar; estar yo estudiando y pelear dos criadas y venirme a constituir juez de su pendencia; estar yo escribiendo, y venir una amiga a visitarme, haciéndome muy mala obra con muy buena voluntad: donde es preciso, no sólo admitir el embarazo, pero quedar agradecida del perjuicio; y esto es continuamente, porque como los ratos que dedico a mi estudio son los que sobran de lo regular de la comunidad, ellos mismos les sobran a las otras para venirme a estorbar; y sólo saben cuánta verdad es ésta los que tienen experiencia de vida común, donde sólo la fuerza de la vocación puede hacer que mi natural esté gustoso, y el mucho amor que hay entre mí y mis amadas hermanas, que como el amor es unión, no hay para él extremos distantes.

Luego narra las dificultades que tuvo y las críticas que recibió:

Entre las flores de estas mismas aclamaciones se han levantado y despertado tales áspides de emulaciones y persecuciones, cuantas no podré contar; y los que más sensibles y nocivos para mí han sido no son aquellos que con declarado odio y malevolencia me han perseguido; sino los que amándome y deseando mi bien (y por ventura, mereciendo mucho de Dios por la buena intención) me han mortificado y atormentado más que los otros, con aquél: no conviene a la santa ignorancia que deben, este estudio; se ha de per-

der, se ha de desvanecer en tanta altura con su misma perspicacia y agudeza. ¿Qué me habrá costado resistir esto? ¡Rara especie de martirio, donde yo era el mártir y me era el verdugo! Pues por la (en mí dos veces infeliz) habilidad de hacer versos, aunque fuesen sagrados ¿qué pesadumbres no me ha dado?

Han llegado a solicitar que se me prohíba el estudio. Una vez lo consiguieron con una prelada muy santa y muy cándida, que creyó que el estudio era cosa de Inquisición y me mandó que no estudiase. Yo la obedecí (unos tres meses que duró el poder ella mandar) en cuanto a no tomar libro, que en cuanto a no estudiar absolutamente como no cae debajo de mi potestad, no lo pude hacer, porque aunque no estudiaba en los libros, estudiaba en todas las cosas que Dios crió, sirviéndome ellas de letras, y de libro toda esta máquina universal. Nada veía sin refleja, nada oía sin consideración, aun en las cosas más menudas y materiales; porque, como no hay criatura, por baja que sea, en que no se conozca el *me fecit Deus*, no hay alguna que no pase el entendimiento si se considera como se debe. Así yo (vuelvo a decir) las miraba y admiraba todas de tal manera, que de las mismas personas con quienes hablaba, y de lo que me decían, me estaban resaltando mil consideraciones: ¿de dónde emanaría aquella variedad de genios e ingenios, siendo todos de una especie?, ¿cuáles serían los temperamentos y ocultas cualidades que lo ocasionaban? Si veía una figura, estaba combinando la proporción de sus líneas, y mediándola con el entendimiento, y reduciéndola a otras diferentes. Paseábame algunas veces en el testero de un dormitorio nuestro (que es una pieza muy capaz) y estaba observando que, siendo las líneas de sus dos lados paralelas y su techo a nivel, la vista fingía que sus líneas se inclinaban una a otra, y que su techo estaba más bajo en lo distante que en lo próximo; de donde infería que las líneas visuales corren rectas, pero no paralelas sino que van a formar una figura piramidal. Y discurría si era ésta la razón que obligó a los antiguos a dudar si el mundo era esférico o no. Porque, aunque

lo parece, podía ser engaño de la vista demostrando concavidades donde pudiera no haberlas.

Este modo de reparos en todo me sucedía y sucede siempre, sin tener yo arbitrio en ello, que antes me suelo enfadar, porque me cansa la cabeza; y yo creía que a todos sucedía esto mismo, y el hacer versos hasta que la experiencia me ha demostrado lo contrario; y es de tal manera esta naturaleza o costumbre que nada veo sin segunda consideración. Estaban en mi presencia dos niñas jugando con un trompo, y apenas yo vi el movimiento y la figura, cuando empecé con esta mi locura, a considerar el fácil motu de la forma esférica y cómo duraba el impulso, ya impreso e independiente de su causa, pues distante de la mano de la niña, que era la causa motiva, bailaba el trompillo y, no contenta con esto, hice traer harina y cernirla, para que en bailando el trompo encima se conociese si eran círculos perfectos o no los que describía con su movimiento; y hallé que no eran sino unas líneas espirales que iban perdiendo lo circular cuando se iba remitiendo el impulso [...]

Pues ¿qué os pudiera contar, Señora, de los acontecimientos naturales que he descubierto estando guisando? Veo que un huevo se une y fríe en la manteca o aceite, y por contrario, se despedaza en el almíbar; veo que, para que el azúcar se conserve fluida, basta echarle una muy mínima parte de agua en que haya estado membrillo u otra fruta agria [...] Pero, señora ¿qué podemos saber las mujeres, sino filosofías de cocina? Bien dijo Lupercio Leonardo que bien se puede filosofar y aderezar la cena. Y yo suelo decir, viendo estas cosillas: si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito.

Sor Juana, durante su vida en el convento, estuvo en gran comunicación con el mundo: precisamente el claustro estaba lejos de ser sitio de reclusión tan estrecho como hoy parece; si consideramos que en el siglo XVII una mujer tenía muy poco movi-

miento, cualquiera que fuese su estado, el convento no le resultaba más estrecho que la casa: el locutorio podía convertirse hasta en reunión frecuente y numerosa; y el locutorio del convento de San Jerónimo en México era concurrido por toda clase de personajes eminentes, deseosos de conversar con sor Juana. “En las visitas a la red —dice el P. Calleja— había menester gastar más paciencia, porque más tiempo, como los personajes que frecuentaban su conversación no acertaban a dejarla luego, ni les podía perder el respeto con excusarse. Sólo para responder a las cartas que, en versos y en prosa, de las dos Españas recibía, aun dictados al oído los pensamientos tuviera el amanuense más despejado bien en qué trabajar. No se rendían a tanto peso los hombros de esta robustísima alma; siempre estudiaba y siempre componía uno y otro tan bien como si fuera poco y de espacio.” En medio de todo esto, es evidente que sor Juana fue siempre modesta y nada preocupada de sus éxitos, que le venían sin buscarlos.

Hay otro hecho curioso, que ha demostrado recientemente la señorita Schons, y es la capacidad administrativa de sor Juana; creo que la señorita Schons exagera al llamarla “astuta mujer de negocios” (puesto que una monja no estaba en situación de hacerlos); pero, a lo que parece, se le hacía gran número de regalos, y con ellos logró constituir una renta.

Es fama que llegó a tener gran número de libros, hasta cuatro mil, porque se los enviaban los autores —dice Calleja— “como a la Fe de Erratas” (como si hoy dijéramos el depósito legal).

Se consagró siempre a la caridad; a los cuarenta y un años, sobrevino en ella un cambio grande y definitivo: sintió por fin una devoción religiosa intensa y abandonó todos los estudios profanos; vendió sus libros, para dedicar el producto de ellos a la caridad, repartiéndolo entre los pobres, y sólo conservó tres libros de rezo. Se consagró a la oración y hasta llegó a mortificarse el cuerpo.

No sabemos, o no sabíamos bien hasta hace poco, cuál pudo haber sido la principal influencia de esta conversión —llamémosla así— pero ahora, con los datos publicados por la señorita Schons, cabe suponer que influyó mucho en ella el arzobispo cuyo delirio caritativo la contagió y la hizo desprenderse de todos los bienes que poseía.

Esta crisis sirvió providencialmente para prepararla a bien morir, porque, antes de que se completaran dos años de la transformación que se operó en su espíritu, murió sor Juana: había a la sazón en México una epidemia larga y terrible que duró mucho tiempo; durante ella, aquel arzobispo hizo multitud de obras de caridad; entretanto, sor Juana se dedicaba a atender a sus hermanas, como enfermera: en su cuerpo debilitado hizo presa fácil la enfermedad, y murió cuando aún no había cumplido los cuarenta y cuatro años.

(Tomado de texto impreso en *Analectas*, vol. II, núm. 9, Santo Domingo, República Dominicana, del 1 de diciembre de 1933. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## JOSÉ AGUSTÍN DE CASTRO

De don José Agustín de Castro (a quien no debe confundirse con el jesuita veracruzano Agustín Castro, 1728-1790) apenas hay otras noticias que las bibliográficas. Se sabe, principalmente por Beristáin, que era michoacano, que fue notario de la curia eclesiástica de Michoacán y después notario mayor y público del tribunal de justicia y de la vicaría general del obispado de Puebla. Por sus obras impresas se colige que hacia 1786 vivía en Valladolid de Michoacán (Morelia); que de 1791 a 1797 vivía en Puebla, y que probablemente hacia 1809 se hallaba en México, adonde debió de pasar con nuevo cargo.

Colabora, aunque no con frecuencia, en la *Gaceta* y el *Diario de México*, publicando, dice el mismo Beristáin, “con su nombre, sin su nombre y con el de otro”. Además de las obras impresas, el citado bibliógrafo menciona como manuscritos suyos una *Vida de San Luis Gonzaga*, en verso, y un volumen de *Poesías profanas*.

### BIBLIOGRAFÍA

*El triunfo del silencio*, canción heroica a San Juan Nepomuceno.

México, 1786; imprenta de Felipe de Zúñiga y Ontiveros. (Existe en la Biblioteca Nacional de México, p. 263 del catálogo de la Octava división).

*Sentimiento de la América*, por la muerte del Virrey Conde de Gálvez. México, 1786 (según Beristáin).

*Acto de Contrición*. Poema místico. Puebla, 1791; imprenta de

Pedro de la Rosa. (Existe en la Biblioteca Nacional, p. 263 del catálogo de la Octava división.)

*Gratitudes de un ejercitante a las misericordias de Dios.* Canto místico. Puebla, 1793 (según Beristáin).

*Miscelánea de poesías sagradas y humanas.* Tomo I, Poesías sagradas. Tomo II, Poesías humanas. Ambos, Puebla, 1797; imprenta de Pedro de la Rosa. Tomo III, Poesías sagradas, México, 1809; imprenta de Arizpe. (En esta colección se incluyen, junto con gran número de poesías breves, loas religiosas y tres autos sagrados; *Vidas*, en verso, de San Agustín, de San Francisco de Asís y de San Luis Gonzaga: esta última es quizá la que Beristáin mencionaba como inédita; versiones de poesía latina, especialmente de Horacio; dos breves piezas teatrales, intituladas: *Los remendones* y *El charro y Exhortación privada a una novicia*).

(Tomado de *Antología del Centenario: Estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de independencia*, Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel [eds.], México, Imprenta de Manuel León Sánchez, 1910, vol. 1, pp. 49-50.)

## JOSÉ JOAQUÍN FERNÁNDEZ DE LIZARDI

*El Pensador Mexicano* nació en la ciudad de México por el año de 1774; él mismo dice que fue bautizado en la parroquia de Santa Cruz, pero no ha podido encontrarse la partida de su bautismo; se cree (especialmente por el testimonio de sus retratos) que fuera mestizo. Su padre era médico y lo fue del seminario de los jesuitas en Tepozotlán durante la infancia del *Pensador*; en una escuela de primeras letras de allí aprendió éste a leer, y luego fue enviado a México, donde estudió latín bajo el profesor Manuel Enríquez. Entró más tarde a estudiar filosofía en el Colegio de San Ildefonso, siendo su maestro el Dr. Manuel Sánchez y Gómez; obtuvo a los dieciséis años el título de bachiller en la universidad, y a los diecisiete comenzó a estudiar teología. Pero, muerto por entonces su padre, no pudo, por escasez de recursos, cursar carrera, y tuvo que buscar empleos. De su primera juventud se sabe poco; parece que vivió en Tepozotlán; y más tarde fue (según su biógrafo *A. F. A.*) “juez interino o encargado de justicia en Tasco, igualmente lo fue de una de las cabeceras de partido de la costa del Sur, jurisdicción de Acapulco, de donde se volvió a esta ciudad (México)”. Contrajo matrimonio, por 1805 o 1806, con doña Dolores Orenday; sólo tuvieron una hija, la cual murió soltera.

Cree don Luis González Obregón que acaso escribiera en el *Diario de México* cuando éste se fundó; pero aún no se ha podido identificar como suya ninguna de las muchas firmas (seudónimos y anagramas) que allí figuran. La primera producción suya de que hay noticia es un himno intitulado *Polaca en honor de Nuestro Católico Monarca el Señor Don Fernando Séptimo*,

impresa en el número 12 de la *Colección de poesías* publicada en forma periodística, en 1808, en honra del rey. Los primeros folletos suyos que se conocen datan de 1811.

Todo indica que, desde los comienzos de la guerra de independencia, Fernández de Lizardi la vio con interés. Según Altamirano, el Lic. José Emilio Durán, nieto de doña Josefa Ortiz de Domínguez, contaba que *El Pensador* había sido amigo, en México, de la insigne Corregidora de Querétaro. Ha corrido también, muy discutida, la especie de que tomó parte en la insurrección cuando ésta era dirigida por Morelos; pero sólo se sabe como cierto que, siendo teniente de justicia en Tasco, entregó el lugar y sus armas al propio Morelos, por lo cual le trajo preso a México el jefe realista Nicolás Cosío; quedó libre, sin embargo, pues logró convencer al gobierno virreinal de que se había visto forzado a hacer la entrega.

Residiendo ya en México, fundó Fernández de Lizardi su célebre periódico *El Pensador Mexicano* en 1812, cuando la Constitución de Cádiz permitió la libertad de imprenta, y se lanzó a discutir toda clase de asuntos. Junto con *El Pensador* publicaba, a modo de suplementos, los *Pensamientos extraordinarios*. Sus peticiones y censuras dirigidas al virrey Venegas fueron causa de que se lo encarcelara el día 7 de diciembre de 1812, al mismo tiempo que se suprimía la libertad de imprenta en México. Logró ser absuelto siete meses después (su proceso se conserva en el Archivo Nacional); mientras tanto, desde la cárcel había seguido haciendo publicar algunos números de su periódico (desde el 10 hasta el 13, con aprobación del censor Beristáin: fechas, desde el 21 de diciembre de 1812 hasta el 10 de enero de 1813), y lo continuó una vez libre.

Pero no bastaban a Fernández de Lizardi sus periódicos; desde antes de la fundación de *El Pensador Mexicano* había lanzado buen número de folletos (se conocen hasta veinti-

séis con fecha de 1811), y en lo adelante nunca dio tregua a la pluma: folletos, periódicos y libros salían de su mano vertiginosamente. A *El Pensador*, que terminó en 1814, siguieron la miscelánea *Alacena de frioleras* (1815), los *Ratos entretenidos* (1819) y *El conductor eléctrico* (1820); y mientras tanto aparecieron sus libros: *El Periquillo sarniento* (cuyo tomo cuarto no fue publicado sino después de la muerte del autor, pues el gobierno virreinal lo prohibió porque contenía una defensa de la abolición de la esclavitud), las *Fábulas* (1817), *La Quixotita y su prima* (1818-1819), *Noches tristes y día alegre* (1818). Durante muchos años los escritos del *Pensador* fueron aquí el centro de atracción para las controversias políticas por impresos; y así como él daba al público infinidad de papeles, aún era mayor el número de los que se escribían para discutirle: esta controversia llegó a interesar a todo el país, y, mientras en Guadalajara y en Puebla se reimprimían los folletos de Fernández de Lizardi, de todas partes venían escritos discutiendo sus opiniones.

En 1820 estableció en la calle de la Cadena una *Sociedad pública de lectura*, que facilitaba, por suscripción, libros y periódicos. En 1821 el diálogo *Chamorro y Dominiquín* fue causa de que le tuvieran en prisión unos días. Consumada la independencia, no permaneció tranquilo; en 1822 tomó la defensa de los francmasones, contra la cual predicó un sermón en la catedral un fraile carmelita, motivando la excomunión que contra Fernández de Lizardi lanzó el provisor Félix Flores Alatorre, mediante calificación dada por la junta de censura eclesiástica. Aunque la excomunión le causó no pocas molestias, no se arredró: emprendió de nuevo la defensa de la masonería, hizo la crítica de la junta de censura eclesiástica, y hasta entró en cuestiones de dogma, llegando a retar a sus enemigos a acto público en la universidad para discutir su excomunión: el reto no fue

aceptado por nadie. Todas sus gestiones y sus publicaciones no tuvieron otro resultado que exacerbar el odio de sus enemigos; y aun parece que tuvo que ausentarse de la capital. Bien pronto hubo de regresar, empero, pues en 1823 publicó el periódico *El Hermano del Perico* y en 1824 *Las conversaciones del payo y el sacristán*.

La junta que se formó para premiar a los que habían prestado servicios a la independencia le asignó sueldo de capitán retirado (65.00 pesos mensuales); se le nombró, además, redactor de la *Gaceta del Gobierno*, y todavía en 1826 publicó otro periódico: el *Correo Semanario de México* (veinticuatro números: desde 22 de noviembre de 1826 hasta 2 de mayo de 1827).

Enfermo de tisis en sus últimos años, murió el 21 de junio de 1827. “La casa en que murió *El Pensador* —dice Jacobo M. Barquera en apuntes que cita el Sr. González Obregón— fue la número 27 de la calle del Puente Quebrado. Su cadáver fue exhibido públicamente para desmentir la absurda conseja de que había muerto endemoniado. Fue velado su cuerpo por don Pablo Villavicencio (*El Payo del Rosario*), por don José Guillén, por un español, Aza, que había sido su encarnizado enemigo, y por don Anastasio Zerecero, quien fue encargado del entierro y presidió los funerales. Acompañaron el cadáver del *Pensador* a su última morada multitud de curiosos y muchos de sus partidarios, siendo sepultado el día 22 de junio del propio año de 1827, con todos los honores de ordenanza que se consagran a un capitán retirado.” Fue sepultado en el atrio de la iglesia de San Lázaro; pero la lápida que indicaba el lugar de su descanso ha desaparecido.

Por datos del mismo Barquera y otros que ha recogido el Sr. González Obregón, se sabe que Fernández de Lizardi fue hombre muy caritativo, aunque siempre vivió estrecho de recursos.

## BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía de Fernández de Lizardi es extensísima, y no puede aún decirse que esté completa. Mucho, no obstante, ha hecho el señor don Luis González Obregón por compilarla: su folleto *Don José Joaquín Fernández de Lizardi*, publicado en 1888, contiene la lista de las obras novelescas y dramáticas, así como de las fábulas, con la nota de las ediciones publicadas hasta entonces, la lista de los calendarios (*Pronóstico curioso*, 1816; *Calendario histórico y político*, 1824; *Calendario histórico y pronóstico político*, 1825; *Calendario para el año 1825*), la de los periódicos y misceláneas [*El Pensador*, tres series; *Pensamientos extraordinarios*; *Alacena de frioleras*; *Ratos entretenidos*; *El conductor eléctrico*; *El hermano del Perico*, y *Conversaciones del payo y el sacristán*; ahora debe agregarse el *Correo Semanario de México*], y la interesante lista de los folletos, que suman hasta ciento seis. No copiamos, a causa de su extensión, esa lista: los folletos pueden reconocerse en que llevan las iniciales *J. F. L.*, o el nombre de *El Pensador*. El Sr. González Obregón ha podido reunir, después de 1888, otros ochenta y siete folletos de Fernández de Lizardi, con los cuales la lista asciende al número de ciento noventa y tres; esta adición será publicada próximamente.

Mencionaremos las ediciones de las obras de carácter más literario:

“El || Periquillo Sarniento. || Por El || Pensador Mexicano. || Con las licencias necesarias. || México: || En la Oficina de Don Alexandro Valdés, calle || de Zuleta, año de 1816”. (Primera edición en tres volúmenes: quedó inconclusa la obra, por la prohibición del gobierno español.)

“El Periquillo Sarniento”. Segunda edición, todavía incompleta, impresa en la casa de Daniel Barquera, calle de las Escalerillas.

“El || Periquillo Sarniento. || Por || El Pensador Mexicano || Tercera Edición || Corregida y aumentada por su Autor. || México: 1830-1831 || Imprenta de Galván a cargo de Mariano Arévalo. || Calle de Cadena Núm. 2”. (Edición completa en cuatro tomos.)

*El Periquillo* ha tenido las siguientes reimpresiones: México, imprenta de V. G. Torres y venta en la librería de Galván, 1842 (cuatro tomos: se considera como la mejor); México, imprenta de Ignacio Cumplido, 1845, cuatro volúmenes; México, imprenta de M. Murguía y Comp., 1853, cuatro volúmenes; México, imprenta de Luis Inclán y librería de Blanquel, 1865, cuatro volúmenes; México, folletín de *El Diario del Hogar*, 1885, cuatro volúmenes; México, J. Valdés y Cueva y R. Araujo, 1884-1885, cuatro volúmenes; México y Barcelona, J. Balleescá y Compañía, 1897, dos volúmenes; México, Abraham Sánchez Arce, hacia 1892, cuatro volúmenes; México y Buenos Aires, Maucci Hnos., 1903, dos volúmenes; Barcelona, casa editorial Sopena, 1908, un volumen. [Hay otra edición en folletín de un diario que no recordamos.]

“La Quixotita || y su prima || Historia muy cierta || con apariencia de novela. || Escrita || por El Pensador Mexicano || Tomo I. || Con las licencias necesarias. || México: M. DCCC. XVIII. || Oficina de D. Mariano Ontiveros, calle del || Espíritu Santo”. – “Tomo III... México: M.DCCC.XIX. || Oficina de D. Alexandro Valdés, calle de || Santo Domingo. (Quedaron sin publicar entonces dos tomos.)

Reimpresiones: México, imprenta de Altamirano, a cargo de Daniel Barquera, 1831, cuatro volúmenes (edición completa); México, librería de Recio y Altamirano, 1842, un volumen; México, M. Murguía y Comp., 1853, dos volúmenes; México y Barcelona, J. Balleescá y Compañía, 1897, un volumen.

“Noches tristes || por || El Pensador Mexicano || Con supe-

rior permiso || México || En la Oficina de D. Mariano de Zúñiga y Ontiveros, || calle del Espíritu Santo. || Año de 1818.” Reimpresiones: México, Oficina de Alejandro Valdés, 1819; México, Oficina de la calle del Espíritu Santo, a cargo de José Uribe y Alcalde, 1831; México, Antonio Díaz, 1843.

“Vida y hechos || del famoso caballero || D. Catrín de la Fachenda || obra inédita || del || Pensador Mejicano || Ciudadano || José Joaquín Fernández || de Lizardi. || Méjico: || Imprenta del Ciudadano Alejandro Valdés, || Esquina de Santo Domingo y Tacuba. || 1832.” –Obra póstuma. Reimpresión: México, Antonio Díaz, 1834 (junto con las *Noches tristes*).

“Fábulas || del || Pensador || Mexicano. || Con superior permiso. || En la Oficina de D. Mariano Ontiveros, calle del Espíritu Santo. || Año de 1817.” Reimpresiones: México, imprenta de Altamirano, a cargo de Daniel Barquera, 1831; México, Antonio Díaz, 1843 (junto con las *Noches tristes* y *D. Catrín de la Fachenda*); México, imprenta “La Luz”, 1886 (texto escolar). Se han reimpresso en todo o en parte en *El almacén de los niños*, México, 1865, y *Biografías de mexicanos célebres* por Antonio María Oviedo y Romero (México, 1889).

Piezas de corte dramático (algunas de estas obras deben contarse entre los folletos, y tienen el mismo carácter de los diálogos que frecuentemente escribía su autor); *Pastorela en dos actos*, en un cuaderno de veinticuatro páginas, sin fecha ni lugar: se ha reimpresso muchas veces; *El unipersonal de D. Agustín de Iturbide*, México, 1823, imprenta de don Mariano Ontiveros, monólogo en verso; *El negro sensible*, primera y segunda parte, hecha la última por El Pensador Mexicano, México, 1825, oficina de Ontiveros (se ignora quién sea el autor de la primera parte de este melodrama); *La tragedia del padre Arenas* (Puebla, 1827); *Auto Mariano para recordar la milagrosa aparición de Nuestra Madre y Señora de Guadalupe*, primera

edición, sin fecha; segunda edición, México, 1842, imprenta de J. M. Lara.

CONSULTAR: Los escritos referentes a *El Pensador*, producidos durante la vida de éste, son muchos más que los producidos por él mismo; suman centenares de folletos y artículos periodísticos. La bibliografía de ellos no se ha ensayado aún, y habría de ser laboriosísima. Indicaremos como principales fuentes que nos son conocidas: el *Diario de México*, a partir de 1811; *El Noticioso general*, Águila Mexicana, y muchos folletos que existen en la Biblioteca Nacional de México, en los tomos I, II, III, IV, V, VI, IX, X y XI de la Sexta serie de Papeles varios (páginas 418 a 437 del catálogo de la Novena división) y el tomo X de la Tercera serie de Miscelánea (página 564 del mismo catálogo).

Menciones y juicios principales: Beristáin de Souza, *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional*, artículo Lizardi; *Muerte del Pensador y noticia histórica de su vida*, por A. F. A. (México, 1827); apuntes biográficos insertos en la edición del *Periquillo sarniento* de 1842; Carlos María de Bustamante, *Cuadro histórico de la Revolución mexicana* (segunda edición, México, 1844), tomo II, pp. 188 y 189; Lucas Alamán, *Historia de México* (México, 1850), tomo III, pp. 287 y 295; *Hombres ilustres mexicanos*, Eduardo L. Gallo, editor, artículo Fernández de Lizardi, por Manuel de Olaguíbel; Francisco Sosa, *Mexicanos distinguidos*, artículo Fernández de Lizardi (reproducido en el *Diccionario geográfico, histórico y biográfico* de Antonio García Cubas); Francisco Pimentel, *Historia crítica de la poesía en México*, cap. X, y *Novelistas y oradores mexicanos*, cap. II; Ignacio Ramírez, *Discurso sobre Fernández de Lizardi* (*Obras*, México, 1889, tomo I); Ignacio M. Altamirano, *Revistas literarias*, II; *México a través de los siglos*, tomo III, *La guerra de Independencia*, por Julio Zárate, libro II, capítulo VII; tomo IV, *México independiente*, por Enrique Olavarría y Ferrari, libro I, capítulo

vii; *Liceo Mexicano*, órgano de la sociedad del mismo nombre, tomo III, 1888, número especial consagrado a Fernández de Lizardi (contiene una carta de Guillermo Prieto, un trabajo en prosa de Luis González Obregón y versos de J. M. Bustillos y de otros); Luis González Obregón, *Don José Joaquín Fernández de Lizardi*, apuntes biográficos y bibliográficos (México, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1888); Antonio María de Oviedo y Romero, *Biografías de mexicanos célebres*, París y México, 1889, librería de Ch. Bouret.

Como juicios sobre la personalidad del *Pensador* se destacan el discurso de Ramírez y la carta de Prieto; por los datos biográficos y bibliográficos, tiene grande utilidad el folleto del Sr. González Obregón. García Icazbalceta utilizó mucho los escritos de Fernández de Lizardi para su estudio de los mexicanismos.

#### ICONOGRAFÍA

El retrato más conocido de Fernández de Lizardi es un cuadro al óleo mandado hacer en vida de aquél por José María del Río. De los descendientes de éste pasó a manos de don Luis González Obregón, quien lo posee actualmente. Este retrato es el que generalmente se reproduce en obras impresas: se halla en el *Periquillo Sarniento*, ediciones Galván, Cumplido, Murguía, Blanquel, Valdés y Cueva, Balleescá; en *Hombres ilustres mexicanos*, Eduardo L. Gallo, editor; en *México: Su evolución social*, tomo I, vol. II, p. 636; en la *Historia de la poesía* de Pimentel, edición de 1885, y en otras obras de menor importancia.

Otro retrato, que, según parece, perteneció a Juan de Dios Arias, aparece reproducido en *México a través de los siglos*, tomo IV, p. 67, y en *La Época Ilustrada*.

(Tomado de *Antología del Centenario: Estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de independencia*, Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel [eds.], México, Imprenta de Manuel León Sánchez, 1910, vol. 1, pp. 265-271.)

## AGUSTÍN POMPOSO FERNÁNDEZ DE SAN SALVADOR

El Dr. Agustín Pomposo Fernández de San Salvador fue el primogénito de cinco hijos de don Casimiro Fernández de San Salvador y El Risco y de doña María Isabel Montiel García de Andrade, mexicanos ambos, y nació en Toluca el 20 de septiembre de 1756. Al graduarse de abogado —se dice en el artículo necrológico que publicó el diario *El Siglo XIX*— acreditó legalmente descender del último rey de Texcoco, Ixtlilxóchitl; además, según Beristáin, era “nieto de españoles nobles europeos”.

Huérfano de padre a los tres años de su edad, se vio obligado a trabajar desde entonces. Logró sin embargo hacer carrera en la Universidad de México, donde se graduó de doctor en cánones. Se hizo abogado de la Real Audiencia y del Ilustre Colegio (del cual era decano al morir); su bufete llegó a ser uno de los más famosos en el virreinato. Fue asesor del regimiento provincial de Guadalajara, agente fiscal interino y después relator, dos veces, de la Audiencia de México, rector de la universidad por tres veces, siendo al morir decano de la Facultad de Cánones. Por iniciativa suya se estableció la Academia de Derecho Teórico-Práctico, en cuya apertura leyó un “poema histórico sobre la abogacía”. La misma universidad informó a la corona de España sobre sus méritos, en 1803, y, en atención al informe, se le nombró alcalde de corte de la Audiencia. Más tarde se le nombró vocal de la Junta de Censura (1812) y teniente de policía; fue electo juez de letras, de acuerdo con la Constitución de Cádiz, en 1813. Se le confió la redacción de las constituciones de la universidad que pensó crearse en Mérida de Yucatán. Fue,

por último, miembro de la Congregación de la Santa Veracruz, fundada por Cortés.

La vida de don Agustín Pomposo se enlaza por modo singular con la historia de la independencia. Hijo de familia distinguida, descendiente presunto de nobles europeos y de príncipes indígenas, hermano de hombres que, como él, ocupaban puestos importantes en el virreinato (Fernando, abogado también, oidor honorario de la Audiencia, escritor sobre cuestiones jurídicas y políticas, y José Arcadio, administrador de Rentas reales en ciudades diversas); este conjunto de circunstancias familiares y sociales (si se exceptúa la descendencia de reyes aztecas), su misma posición y su carácter de hombre “laborioso y piadosísimo” (según expresión de Beristáin) debían hacer de don Agustín Pomposo, como efectivamente hicieron, un franco y decidido partidario del gobierno español en la lucha de independencia de México. Fue él uno de los primeros y más activos en escribir contra la revolución, al proclamarla Hidalgo. En su casa, sin embargo, se formó una pareja ilustre de insurgentes: su sobrina, ahijada y pupila, huérfana de padres, Leona Vicario y Fernández de San Salvador, y su discípulo Andrés Quintana Roo, pasante de su bufete. Su propio hijo, Manuel Fernández de San Salvador, escapó de México en 1812, en unión de Quintana Roo, y fue a unirse a los revolucionarios, entre quienes murió peleando, ya como teniente, en Salvatierra, en batalla ganada por Iturbide, jefe realista entonces, contra don Ramón López Rayón, el 16 de abril de 1813.

Mientras su hijo Manuel moría en la guerra, don Agustín Pomposo y su hermano Fernando, en la capital, se esforzaban por salvar a su sobrina Leona, procesada por el gobierno virreinal a causa de la ayuda que había prestado a los insurgentes, y encerrada en el Colegio de Belén, de donde logró huir el 22 de abril de 1813, yendo después a reunirse a Quintana Roo, con

quien contrajo matrimonio y corrió a través de los campos de la revolución hasta 1818.

Sucesos tales debieron de abatir grandemente el ánimo de don Agustín Pomposo. Posteriormente a 1813 poco se sabe de él; publicó algunos folletos más, en defensa del gobierno español; su bufete decayó, especialmente después de terminada la guerra de separación; fue oidor de la Audiencia del Estado de México, con residencia en Toluca, y le arrancó de allí, en 1832, la revolución de Santa Anna, por su fidelidad al gobierno de Bustamante. Al morir era presidente y decano del Tribunal Superior del *Departamento* de México (según la organización centralista de la Constitución de 1836).

Su muerte ocurrió en México, el 7 de enero de 1842. Él mismo, sintiendo la proximidad de su fin, había hecho imprimir sus esquelas mortuorias, que constituyen una curiosidad histórica: una de ellas se conserva en la Biblioteca Nacional de México (p. 372 del catálogo de la Novena división).

#### BIBLIOGRAFÍA

- Sentimientos de la Nueva España* por la muerte del virrey Bucareli, México, 1779 (según Beristáin).
- La América llorando por la temprana muerte de su amado, su padre, su bien y sus delicias, el Exmo. Sr. D. Bernardo de Gálvez, Conde de Gálvez...*, poema, México, 1787, imprenta de Felipe de Zúñiga y Ontiveros. (Existe un ejemplar en poder del señor don Genaro García, director del Museo Nacional de México).
- Los dulcísimos amores, poemitas de Mariano de Jesús*. México, 1802; imprenta de Mariano de Zúñiga y Ontiveros, 2 vols. en 8°. (Biblioteca Nacional, p. 248 del catálogo de la Octava

división.) Según Beristáin, se hizo en 1803 una reimpresión, que no conocemos.

*Selva libre, y segunda selva libre*, intitulada *Viva Fernando VII*, que Beristáin titula *La perfidia de Napoleón Bonaparte y Sucesos de España*. Aunque la paginación es corrida hasta 32 páginas, ocupando cada silva 16, parece que la primera fue impresa en 1808 y la segunda en 1809, año en que se escribió. (Biblioteca Nacional, p. 262 del catálogo de la Octava división.)

*La América en el trono español, exclamación [...] que da alguna idea de lo que son los diputados de estos dominios en las Cortes*. México, 1810; imprenta de Mariano de Zúñiga y Ontiveros. (Biblioteca Nacional, p. 415, catálogo de la Novena división.)

*Memoria cristiano-política sobre lo mucho que la Nueva España debe temer de su desunión en partidos, y las grandes ventajas que puede esperar de su unión y confraternidad*, México, 1810; imprenta de Mariano de Zúñiga y Ontiveros. (Biblioteca Nacional, p. 379, Novena división.) Se reimprimió pocos días después de haber aparecido, según se dice en el *Diario de México* de fecha 13 de noviembre de 1810.

*Carta de un padre a sus hijos*, México, 1810; imprenta de Valdés. (Biblioteca Nacional, p. 415, de la Novena división.)

*Las fazañas de Hidalgo, Quixote de nuevo cuño, facedor de tuertos, etc.* México, 1810; imprenta de Valdés. (Es el que Alamán menciona con el nombre de *Diálogo* entre el coronel Chepe Michiljuiyas y Pancha la jorobadita. Existe un ejemplar en poder de don Luis González Obregón.)

*Acción de gracias a la Virgen de los Remedios*, México (según Beristáin).

*Reclamo de descuidos: Mopso al Tatita*, México (según Beristáin).  
*Convite a los verdaderos amantes de la religión católica y de*

*la patria*, México, 1812; imprenta de Ontiveros. (Existe un ejemplar en poder de don Genaro García.)

*Desengaños que a los insurgentes de Nueva España, seducidos por francmasones agentes de Napoleón, dirige la verdad de la religión católica y la experiencia*, México, 1812; imprenta de Ontiveros. (Biblioteca Nacional, p. 291, Novena división.)

*Advertencia en favor de la sacratísima dignidad sacerdotal*, México, 1813; imprenta de Ontiveros. (Existe un ejemplar en poder del Sr. García.)

*El modelo de los cristianos presentado a los insurgentes de América...*, México, 1814; imprenta de Ontiveros. (Biblioteca Nacional, p. 291, Novena división.)

*Los jesuitas quitados y restituidos al mundo. Historia de la Antigua California*. (Traducción y extractos de la *Historia de la California*, de Clavijero, de la *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España*, de Abad, inédita entonces y publicada en 1841 por Carlos María de Bustamante, y de otras obras.) México, 1816; imprenta de Ontiveros. (Biblioteca Nacional, p. 292, Novena división.)

*Comentario de la administración del Paraguay, comparada con la República de Platón*, escrito en latín por el abate José Manuel Peramas, ex jesuita, y traducido al castellano, México, 1822; imprenta de Ontiveros.

CONSULTAR: *Gazeta de México*, 13 de marzo de 1802, romance de José María Calaseda en elogio de fray Mariano de Jesús; Beristáin de Souza, *Biblioteca Hispanoamericana septentrional*, artículo *San Salvador*; Bustamante, *Tres siglos de México*, tomo III, p. 282; Alamán, *Historia de México*, tomo I, p. 397; tomo III, pp. 282, 414, 417; *El Siglo XIX*, 11 de enero de 1842, artículo necrológico firmado B. (¿Bustamante?); Genaro García, *Leona Vicario, heroína insurgente*, México, 1909 [el Sr. García utilizó

una relación de *Méritos y servicios* de don Agustín Pomposo, impresa en España hacia 1811, en pliego de cuatro páginas, así como la *Causa* instruida contra doña Leona Vicario, donde figuran el *Testamento* de doña Isabel Montiel viuda de Fernández de San Salvador, la relación, hecha por el mismo don Agustín Pomposo, del *Cuerpo de bienes* de su hermana doña Camila, madre de la heroína, la *Cuenta* de ésta y la *Razón* de los bienes que dejó en su casa, el *Alegato* en defensa de ella, y otros escritos, todos salidos de la pluma de don Agustín].

#### ICONOGRAFÍA

El retrato de don Agustín Pomposo debió existir en la Universidad de México, por haber sido él rector de dicha institución: pero parece haber desaparecido en las vicisitudes de los objetos universitarios, después de la supresión decretada en 1833.

(Tomado de *Antología del Centenario: Estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de independencia*, Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel [eds.], México, Imprenta de Manuel León Sánchez, 1910, vol. 1, pp. 113-117.)

## LUIS DE MENDIZÁBAL

Luis de Mendizábal nació en San Luis Potosí; fue colegial de San Ildefonso en México; en la universidad se graduó de doctor en teología; residió en Puebla durante su edad madura, y fue allí rector del Colegio de San Pablo. En México fue vicerrector del Colegio de San Ildefonso. Se hizo jesuita en 1810, al regreso de la compañía al país; dejó de serlo cuando ésta fue expulsada de nuevo, en 1821. Era hermano de Pedro de Mendizábal, doctor también en teología, capellán y rector del Colegio de San Juan de Letrán (México), examinador sinodal del obispado de Durango y del arzobispado de México, cura de la parroquia de Santa Ana, en la capital, y diputado a las Cortes por la provincia de San Luis Potosí. No hay más noticias de su vida, fuera de las literarias.

Publicó Luis de Mendizábal en el *Diario de México*, firmados con el anagrama Manuel de Blasidiz, un epigrama (31 de diciembre de 1805) y un soneto (7 de julio de 1806); firmado con el seudónimo de Lucas Siniol de Lato-Monte (Lato-Monte es latinización del apellido vasco *Mendizábal*), la fábula *El tinajero* [27 de mayo de 1806]; y firmada *Ludovico Lato-Monte*, una oda *Al Dos de Mayo* [2 de mayo de 1810]. Acaso pudieran atribuírsele algunas otras composiciones poéticas publicadas en el mismo *Diario* (por ejemplo, las fábulas anónimas, de abril a julio de 1807; la de *El burro ciego*, firmada *L. M. M. B.* —¿combinación de las iniciales de Luis de Mendizábal y Manuel de Blasidiz?—, 30 de mayo de 1806, y aun quizá las composiciones firmadas *M. B.* o *El poblano*, que no deben confundirse con las firmadas *M. B.* o *El aplicado*, cuyo autor es Mariano Barazábal); pero no

tenemos datos suficientes que justifiquen esta atribución. Un curioso soneto firmado *U.* (*Diario*, 11 de julio de 1806) hace a Mendizábal el elogio, algo equívoco, de encontrar en el soneto publicado el 7 de julio “la misma arregladísima estructura” que en un soneto de J. N. Mier Altamirano, en elogio de Barquera [7 de abril de 1806].

Beristáin dice que Mendizábal escribió un *Poema guadalupano análogo a las ocurrencias de la insurrección causada por el cura Hidalgo*, oda político-religiosa publicada en México en 1811.

En la Biblioteca Nacional de México existen (página 390 del catálogo de la Novena división) dos obras de Mendizábal firmadas *Ludovico Lato-Monte*, publicadas en 1821: *Fábulas políticas y militares*, y *Catecismo de la independencia*. La primera de las fábulas se intitula *Los animales en cortes*; es la misma que aparece publicada con la firma *J. N. T.* (Juan Nepomuceno Troncoso), en minúsculo folleto (que se conserva en la Biblioteca Nacional encuadrado con las dos obras antes dichas), con esta portada: “Fábula política. Los animales en cortes.—Puebla, 30 de Octubre de 1820. Imprenta liberal”, y esta *advertencia*: “El uso que por necesidad hago de la Botica me proporcionó la feliz casualidad de poseer esta fabulita; venía escrita en el papel que envolvía alhucema que se mandó comprar, y aun conjeturo que estos papeles son de los despojos de un Ecco. [eclesiástico] que murió poco ha; la presento al público con una pequeñísima mutación que se creyó necesaria, no pudiendo leerse el original con perfección por su mala letra; el público juzgará de su mérito, y yo me daré por satisfecho si de ella resulta algún aprovechamiento”.

Mendizábal puso esta otra *advertencia* a su colección de *Fábulas*: “Escribí estas fábulas a fines del año pasado de ochocientos quince por mero pasatiempo, y en los cortísimos ratos que

me dejaba libres la ocupación de un grave destino que servía yo entonces. A estas atenciones han sucedido después otras de mayor gravedad, cuyas circunstancias, unidas a la suma escasez de mis luces, me han impedido siempre, o agregar otros apólogos que estaban en la idea, o corregir las muchas faltas en que abundan éstos; fuera de que nunca me atreví a imaginar que hubiese de ver el público una obra tan poco digna de su ilustración y buen gusto. Sobrevino, sin embargo, que habiendo gustado de ella algunos de mis amigos, sacaron copias, que comunicaron a otros, y de esta manera llegó a manos de un periodista, que ha comenzado a publicarla y ofrece continuar; pero desfigurando la expresión, el sentido, y aun la misma moralidad, o por errores de los copistas, o con el fin de acomodar a la época presente lo que se dijo en otra muy diversa. Debo pues apresurarme a imprimir estas fábulas, aun sin tomarme tiempo para corregirlas, a fin de que no me alcance el periódico, y el público sabrá perdonarme por el compromiso en que me hallo, y por el respeto que hasta ahora le he guardado y siempre le guardaré”.

José María Lafragua, de cuya biblioteca pasaron estos folletos a la Biblioteca Nacional, pensaba (según lo expresa en nota manuscrita) que la *advertencia* de Mendizábal se refería a la publicación de *Los animales en cortes* y quizás a otras fábulas en *La Abeja Poblana*, periódico dirigido precisamente por Troncoso. En efecto, en el número 5 de *La Abeja Poblana* aparece la fábula *El avestruz*, de Mendizábal, con la advertencia de que es una de varias “fabulitas de un eclesiástico docto y virtuoso” y de que su publicación “a la humildad de su autor costará hacer algunos gestos místicos”. Es de advertir que Troncoso era también fabulista, como la mayoría de los versificadores de aquel tiempo, y en 1819 había publicado [México, imprenta de Mariano de Zúñiga y Ontiveros] un tomo de fábulas.

Pero se ve que Troncoso no pretendía atribuirse la paterni-

dad de *Los animales en cortes*, ni de ninguna otra de las fábulas de Mendizábal. Sin embargo, *Los animales en cortes* aparece atribuida al conocido fabulista Rafael García Goyena (1766–1834), nacido en el Ecuador y residente en Guatemala, en la *Colección completa de las fábulas* póstumas de dicho escritor, publicada en París (Librería de Rosa, 1836), así como en la *América poética* publicada por Juan María Gutiérrez. Diversas circunstancias nos hacen creer que la atribución fue infundada: la fábula de *Los animales en cortes* no tiene el mismo estilo que las de García Goyena; éste es más literato y menos observador que Mendizábal; y como además figura en la colección de París otra fábula intitulada *Los animales congregados en cortes*, que tiene todas las características del estilo de García Goyena, hay razones para creer que quien reunió las fábulas del escritor ecuatoriano-guatemalteco para publicarlas, después de muerto él, encontró en la prensa de México la fábula de Lato-Monte, sin firma, y creyó justo atribuirle, por la semejanza del título, al autor de *Los animales congregados*. García Goyena tenía la costumbre de enviar desde Guatemala sus producciones para que se publicaran en los periódicos mexicanos, y *El Noticioso General* en 1818 publica cinco de sus fábulas, y varios epigramas suyos, pero siempre con su firma completa.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Poema guadalupano*, México, imprenta de Arizpe, 1811. (Según Beristáin.)
- Fábulas políticas y militares* de Ludovico Lato-Monte, impresas en Puebla, en la oficina de don Pedro de la Rosa, año de 1821.
- Catecismo de la Independencia en siete declaraciones*, por Lu-

dovico Lato-Monte. Quien lo dedica al Excmo. Señor Don Agustín de Iturbide y Arámburu, Generalísimo de las armas de mar y tierra, y Presidente de la Regencia Gobernadora del Imperio Mexicano, México, 1821, Imprenta de don Mariano Ontiveros.

CONSULTAR: Beristáin de Souza, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, artículo Mendizábal; Francisco Pimentel, *Historia crítica de la poesía en México*, capítulos x y xix, párrafos Mendizábal y Lato-Monte [Pimentel creyó que fueran dos personas distintas]; Ramón Valle, artículo, *Liceo Mexicano*, agosto 1º. de 1890 (este artículo lo copia Pimentel en su *Historia*); Félix Osoreo, *Noticias bio-bibliográficas de alumnos distinguidos del Colegio de San Ildefonso*, artículo *Mendizábal*.

(Tomado de *Antología del Centenario: Estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de independencia*, Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel [eds.]. México, Imprenta de Manuel León Sánchez, 1910, vol. 1, pp. 253-256.)

## FRAY MANUEL DE NAVARRETE

Hijo de hidalgos pobres, don Juan María Martínez de Navarrete y doña María Teresa Ochoa y Abadiano, nació José Manuel Martínez de Navarrete en Zamora de Michoacán el 16 de junio de 1768. Por la estrechez de fortuna de su familia, agravada por la muerte prematura de su padre, no obtuvo en la infancia sino incompleta educación: estudió, sin embargo, el latín, en su ciudad nativa, con don Manuel Cuevas. Adolescente le trajo a México un pariente suyo, el Lic. don José Manuel Abadiano, y le colocó de empleado en una tienda de los llamados *Portales de la Diputación*. A los diecinueve años decidió consagrarse a la Iglesia, y marchó a Querétaro, para ingresar al convento franciscano de San Pedro y San Pablo. Hizo allí el noviciado: pasó al Convento de Recolectión del Pueblito, donde perfeccionó sus estudios de latín, y de ahí al convento de Celaya a cursar tres años de filosofía. En Celaya escribió sus primeros versos, y, según parece, hizo muchas lecturas literarias y filosóficas. Se cita el hecho de que se dedicara, en unión de su amigo Fr. Victoriano Borja, a la lectura de Laurentio Altieri, que sin duda pasaba en México por innovador en filosofía.

Regresó a Querétaro a cursar teología; terminados sus estudios, obtuvo la cátedra de latinidad en el convento grande. Pasó más tarde al convento de Valladolid de Michoacán (hoy Morelia); luego, siendo ya sacerdote, estuvo como predicador en Rioverde y Silao (hacia 1805); fue nombrado, por fin, cura párroco de San Antonio de Tula (1807), donde le conoció (mayo de 1807) y le cobró alta estima el Dr. don Primo Feliciano Márin, obispo de Nuevo León. Quizás este prelado influyó en su

posterior promoción a guardián del convento de Tlalpujahuá (1808).

Comenzó a publicar sus versos en el *Diario de México*, en 1806, sin firma o con las iniciales N. o F. M. N. Adquirió pronto renombre en todo el país; la *Arcadia* de México, reconociendo en él al primer poeta de Nueva España, le nombró su *Mayoral*, y aun algunos de sus literatos residentes en la capital pensaron emprender viaje por conocerle. No usó nombre de árcade, aunque en sus versos se llamaba *Silvio*, y Mariano Barazábal le llamó *Nemoroso* (*Diario de México*, 20 de marzo de 1808 y 28 de septiembre de 1809). Por error se le atribuye el nombre arcádico de *Anfriso*, que era precisamente el de Barazábal. Obtuvo, en 1809, un premio en el certamen abierto por la Universidad de México, en honor de Fernando VII.

Joven aún, murió en Tlalpujahuá el 19 de julio de 1809. Fue, según se cuenta, hombre sencillo y amable, modesto y tímido, aunque de buen porte y tipo europeo. Dícese que, poco antes de morir, destruyó algunas comedias y poesías inéditas.

#### BIBLIOGRAFÍA

La *Divina Providencia*, poema eucarístico, edición del *Diario de México*, 1808. (Biblioteca Nacional de México, página 263 del catálogo de la Octava división.)

*Panegírico de la Purísima Concepción de María*, en octavas reales, impreso, según Beristáin. (Probablemente es también edición del *Diario de México*, en 1806.)

*Entretenimientos poéticos*, México, 1823, Imprenta de Valdés. 2 vols. en 8°.

*Entretenimientos poéticos*, París, 1835, Librería de Lecointe, 2 vols. en 8°.

*Poesías*, edición de Lima (según Pimentel).

*Poesías*, México, 1904, Tipografía de Victoriano Agüeros. (Colección de Escritores Mexicanos, tomo 50.)

CONSULTAR: *Diario de México*, 20 de noviembre de 1805 (carta de Barquera); 4 y 31 de enero, 13 de abril, 30 de septiembre, 6 de noviembre y 25 de diciembre de 1806; 10 y 20 de marzo, y 1 de mayo de 1808; aviso del fallecimiento, por Fr. Juan Méndez, 8 de agosto de 1809; necrología, por Carlos M. de Bustamante, 9 de agosto de 1809; artículos necrológicos y versos elegiacos, 14 de agosto, 28 de septiembre, 8 de octubre, 5 y 17 de noviembre de 1809; 5 de enero de 1810; *El Noticioso General*, 21 de septiembre de 1818; J. M. Beristáin de Souza, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, artículo *Navarrete*; *Diccionario de Historia y Geografía*, México, 1853-1856, artículo *Navarrete*; Francisco Pimentel, *Historia crítica de la poesía en México*, capítulo XI, *Navarrete*; artículo *Navarrete*, por José Olmedo y Lama, en *Hombres ilustres mexicanos*, Eduardo L. Gallo, editor; Francisco Sosa, artículo *Navarrete* (reproducido en el *Diccionario Geográfico, Histórico y Biográfico* por Antonio García Cubas), en *Mexicanos distinguidos*; Juan María Gutiérrez, prólogo a la *América poética* y biografía de *Navarrete* al frente de las poesías de éste.

El mejor juicio es el de Menéndez y Pelayo, prólogo a la *Antología de poetas hispanoamericanos*, tomo I, páginas LXXXVIII a XCII.

Imitó a Meléndez en lo que Meléndez tiene menos digno de imitación, y aun en esto quedó a larga distancia de la morbidez algo lasciva de su modelo. Lo que más demuestra la pureza de alma del P. Navarrete y la natural tendencia de su espíritu, es que sus anacreónticas sólo resultan agradables cuando, en vez de cantar el

deleite, celebra los prestigios de la música o los encantos de la inocencia.

Pero aun en sus versos amorosos hay una nota muy señalada, que es claro indicio de organización esencialmente poética: el sentido del número y de la armonía, no sólo de cada verso, sino del periodo entero [...] Añádase una lengua naturalmente sana y bastante copiosa, sin alarde ni esfuerzo alguno, lo cual demuestra que el autor, semejante en esto como en otras muchas cosas a Fr. Diego González, o no sabía francés, o había formado su gusto y su estilo exclusivamente con la lectura de los poetas latinos y de los antiguos castellanos [...] Donde el P. Navarrete raya a mayor altura es en sus poesías morales y sagradas, aunque ciertamente no carecen de defectos, siéndolo, y no pequeño, su misma extensión, unida a cierta languidez soñolienta que en el total de la composición se nota. La inspiración del P. Navarrete tiene siempre algo de intermitente y desigual; discurre con mucha elevación, siente con cierto fervor melancólico, que es como tibia aurora del sentimiento romántico (véanse especialmente sus *Ratos tristes*); pero las alas no le sostienen bastante: le falta ímpetu lírico, y es mejor para citado por trozos sueltos que para leído en su integridad [...]

Es justo decir de él lo que dijo en México el más popular de los poetas españoles de nuestro siglo (Zorrilla): *Los defectos de sus obras son los de su tiempo, y sus bellezas y excelencias le son propias y personales*. El exaltado americanismo de don Juan María Gutiérrez perjudicó mucho al buen nombre del P. Navarrete con la desaforada hipérbole de decir que “rivaliza con el autor de la *Noche serena* en elevación y candor”. No profanemos los nombres de los grandes poetas en obsequio de las medianías estimables. El puesto de Navarrete es todavía muy honroso, aunque se le ponga donde debe estar, es decir, en su escuela y en su tiempo, al lado de Fr. Diego González y de Meléndez, pero con una nota personal suya, que tampoco es la de Meléndez en la poesía elevada; por más que

MeléndeZ, contra la común opinión, transmitida sin examen desde su tiempo, valga infinitamente más como cantor de la gloria de las artes, o del fanatismo, o de la presencia de Dios, o de la prosperidad aparente de los malos, que como *el dulce Batilo*, autor de tantos idilios, cantilenas y anacreónticas, para nuestro gusto tan amaneradas y tan marchitas.

### ICONOGRAFÍA

El retrato de Navarrete que apareció (grabado en madera) en la edición de sus poesías, de fecha 1823, fue reproducido en la edición de París y en la reciente de la *Biblioteca* de Agüeros, así como en la galería de *Hombres ilustres mexicanos* (1874). Ha servido también de modelo para el busto colocado en la verja que rodea la Biblioteca Nacional de México.

(Tomado de *Antología del Centenario: Estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de independencia*, Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel [eds.], México, Imprenta de Manuel León Sánchez, 1910, vol. 1, pp. 1-4.)

## ANASTASIO DE OCHOA

Anastasio María de Ochoa y Acuña nació en Huichapan, departamento de México (hoy estado de Hidalgo), el 27 de abril de 1783. Sus padres fueron don Ignacio Alejandro de Ochoa y doña Úrsula Sotero de Acuña, españoles ambos.

Aprendió latín en México, en el estudio del Dr. Juan Picazo; en el Colegio de San Ildefonso cursó filosofía, mediante una beca, pues su situación pecuniaria era estrecha; y hacia 1803 pasó a estudiar cánones en la universidad, ganándose la vida como *maestro de aposentos* en el plantel de Picazo y luego como escribiente en el Juzgado de Capellanías.

En 1806 comenzó a publicar versos en el *Diario de México*, bajo los seudónimos de *Atanasio de Achoso y Ucaña* (con diversas variantes) y *El Tuerto*. Desde 1808 formó parte de la *Arcadia* de México, con el nombre de *Damón*, que después cambió por el de *Astasio*. Nunca firmó *Antimio*, como erróneamente dicen algunas de sus biografías. En 1816 obtuvo un premio y dos accésits en un certamen para honrar a los jesuitas.

Entró en 1813 al Seminario Conciliar de México, y se ordenó presbítero en 1816. Al año siguiente se encargó del curato de la Divina Pastora de Querétaro; lo desempeñó un mes, pasando en seguida como cura interino al Pueblito, y, un año después, a la parroquia del Espíritu Santo, en la misma ciudad de Querétaro. De 1820 a 1827 desempeñó en propiedad ese cargo. Por motivos de salud abandonó Querétaro y se trasladó, en 1828, a México, donde se ocupó solamente en trabajos literarios. Aquí murió, durante una epidemia de cólera, el 4 de agosto de 1833.

Fue Ochoa fecundísimo; escribió y tradujo muchas obras,

de las cuales se perdió la mayor parte, aunque habían quedado en poder de don Antonio Rodríguez Galván. Se citan: una novela de costumbres mexicanas; las *Cartas de Odalmira y Elisandro*, cuyo conjunto formaba probablemente otra novela; la tragedia *Don Alfonso*, estrenada en 1811; las comedias *El amor por apoderado* y *La huérfana de Tlalnepantla*; traducciones de *Bayaceto*, de Racine, *Virginia*, de Alfieri; *Penélope*, tragedia latina del jesuita Andrés Fritiz; arreglo de *Eugenia*, de Beaumarchais; traducción en verso de varios libros del *Telémaco*. Colaboró en la traducción de la Biblia llamada de Vencé (con anotaciones de Calmet, etc.) publicada en México por Galván.

Él mismo hizo publicar, sin su nombre, su traducción completa de las *Heroidas* de Ovidio y sus *Poesías*, entre las cuales hay otra versión de la heroida *Ariadna a Teseo*, junto con las versiones del *Lutrin* de Boileau, de las *Elegías* latinas del P. Remond y de poesías o fragmentos de Horacio, Ovidio (de *Las Metamorfosis*), Alciato, Petrarca, Camoens y Bertin. En el *Diario de México* hay poesías suyas que no incluyó en su colección.

#### BIBLIOGRAFÍA

La primera edición de versos de Ochoa es una curiosidad bibliográfica: apareció por pliegos sueltos, destinados a formar volumen, con las iniciales A. O. No sabemos de nadie que posea todos los pliegos; existen algunos en poder de don Luis González Obregón.

*Poesías de un mexicano*, Nueva York, 1828, en casa de Lanuza, Mendía y Cía., 2 volúmenes en 8°.

*Las Heroidas de Ovidio traducidas por un mexicano*, México, 1828, Imprenta de Galván a cargo de Mariano Arévalo. 2 vols. en 8°.

CONSULTAR: *Diario de México*, 15 de abril de 1808 y 12 de febrero de 1812; Ramón I. Alcaraz, artículo *Ochoa* en el *Liceo Mexicano*, tomo I, México, 1844, reproducido en el *Diccionario de Historia y Geografía*, 1853-1856 (Alcaraz hace mención de un artículo que escribió Quintana Roo sobre las *Poesías de un mexicano*, pero declara no haber podido encontrarlo); Francisco de A. Lerdo, artículo *Ochoa* en el tomo III de *Hombres ilustres mexicanos*, Eduardo L. Gallo, editor; Marcos Arróniz, *Manual de biografía mexicana*, artículo *Ochoa*; Francisco Pimentel, *Historia crítica de la poesía en México*, capítulo XI, *Ochoa*; Francisco Sosa, *Mexicanos distinguidos*, artículo *Ochoa*; J. M. Roa Bárcena, *Acopio de sonetos castellanos*; M. Menéndez y Pelayo, prólogo a la *Antología de poetas hispanoamericanos*, tomo I. El juicio más importante es, desde luego, el de don Marcelino:

Era por su educación poeta del siglo XVIII y no del XIX, ni aun en aquello poquísimos que los cantores de la guerra de la independencia podían tener de innovadores, innovación que en último resultado consistía en sustituir la imitación de Meléndez por la de Quintana o Gallego. La poesía festiva parece haber sido el género predilecto de Ochoa, y sus modelos Iglesias en las letrillas y en los epigramas, Tomé de Burguillos, o séase Lope de Vega, en los sonetos jocosos.

[...] Para nosotros, Ochoa vale principalmente como humanista, y su mejor lauro será siempre su bella traducción de *Las Heroidas* de Ovidio, en romance endecasílabo, muy exacta, y a trozos muy poética, con cierto suave abandono de estilo que remeda bien la manera blanda y muelle del original, y resulta agradable cuando la fluidez no degenera en desaliño.

## ICONOGRAFÍA

El retrato de Ochoa aparece, litografiado, en el *Liceo Mexicano*, con el artículo de Alcaraz, y fue reproducido después en la galería de *Hombres ilustres mexicanos* (1874) y en la *Historia de la poesía* de Pimentel, edición de 1885.

(Tomado de *Antología del Centenario: Estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de independencia*, Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel [eds.], México, Imprenta de Manuel León Sánchez, 1910, vol. 1, pp. 67-69.)

## JOSÉ MANUEL SARTORIO

Nació el bachiller José Manuel Mariano Aniceto Sartorio, hijo del italiano don Jorge José Sartorio y de la mexicana doña Catalina Cano, en la ciudad de México, el 17 de abril de 1746. Aunque pobre, recibió educación bastante extensa; estudió latín con don Ildefonso Falcón; entró al colegio jesuítico de San Ildefonso, donde se distinguió por su facilidad de asimilación y de palabra, y obtuvo una beca que conservó hasta 1767, fecha de la expulsión de los jesuitas. Estudió, además de las materias oficiales de curso, varias lenguas vivas, y con el tiempo llegó a poseer una biblioteca de cuatro mil volúmenes. Abrazó el sacerdocio, y fue activísimo predicador y confesor. Aunque se le pinta como hombre modesto, piadoso y caritativo, y aunque su prestigio era grande, nunca pasó de presbítero, probablemente por ser mexicano y de educación jesuítica: aun para ordenarse había encontrado dificultades por parte del arzobispo Núñez de Haro, quien puso objeciones a su afición por la teología de Suárez.

Tuvo, no obstante, gran número de cargos: rector del Colegio de la Asunción, de infantes, adscrito a la catedral de México; catedrático de historia y disciplina eclesiásticas en el Seminario Correccional de Tepozotlán; capellán del Convento y Hospital del Espíritu Santo, en México; rector y capellán de la Casa de Misericordia; capellán penitenciario del Cristo de Santa Teresa y del Monasterio de Religiosas de Jesús María; prefecto espiritual de cárceles; prosecretario del Cabildo metropolitano. Merced a su prestigio de escritor, fue comisionado por el gobierno virreinal para la censura de obras teatrales, y por la mitra y la jurisdicción real para la censura de libros y periódicos; se le nombró

además examinador sinodal del arzobispado de México; fue presidente de la Academia de Ciencias Morales de San Joaquín, así como de la Academia de Humanidades y Bellas Letras de San Ildefonso. De su nombre hicieron sus admiradores el anagrama *Is orator*.

Durante la guerra de independencia se interesó por los mexicanos, y, contraviniendo las órdenes virreinales, se negó a predicar contra la revolución. Se hizo, por tanto, sospechoso a las autoridades, y el fiscal de la Inquisición procuró se ordenara prenderle: de ello le salvó la intercesión de la condesa de Regla. Aunque esta actitud le atrajo malquerencias, su prestigio no decayó, y en las primeras elecciones populares de ayuntamientos, al promulgarse la Constitución española (1812), fue nombrado elector por la parroquia de San Miguel, en unión del Lic. Carlos María de Bustamante, y aclamado por la multitud en las calles. Su popularidad, dice el mismo Bustamante, era *romana*.

Consumada la independencia, fue vocal de la Junta Provisional Gubernativa, y firmó el acta de emancipación, el 28 de septiembre de 1821, el mismo día en que predicó como orador sagrado de la función de gracias celebrada en la catedral de México. Hizo gestiones, sin éxito, dentro de la Junta Gubernativa, para que se permitiera el regreso de los jesuitas. Fue amigo de Iturbide, y le felicitó, a nombre del clero, por su ascensión al trono; el emperador le concedió la Cruz de Guadalupe.

Caído el efímero imperio, Sartorio estuvo a punto de sufrir expulsión; se le respetó, sin embargo, y se le dejó vivir en paz, en su ancianidad ya extrema. Murió en México el 28 de enero de 1829. La archicofradía de la Misericordia le hizo exequias solemnes en el templo de la Santa Veracruz, el 21 de febrero del mismo año: pronunció la oración fúnebre el Dr. don José María Torres Guzmán, rector del Colegio de San Ildefonso.

## BIBLIOGRAFÍA

La labor de Sartorio duró sesenta años, y abarca multitud de obras, de las cuales da Beristáin una lista que a continuación compendiamos.

Inéditas hasta 1821: veinte volúmenes de sermones; respuesta a las observaciones de Bossuet sobre la *Mística Ciudad de Dios* de la madre Ágreda; colección de censuras de libros y obras teatrales; traducciones del *Viaje de la Virgen*, de san Buenaventura, y de la *Vida de Pío VI* (francesa); y otras más, traducidas y originales, entre las que se cuentan las poesías, publicadas después póstumamente.

Publicadas: veinte novenarios, septenarios, triduos, jaculatorias, himnos y otros folletos religiosos, uno de ellos traducido del portugués, desde 1765 hasta 1815. El Dr. Nicolás León, en su *Bibliografía mexicana del siglo XVIII*, describe tres de estos folletos (uno en dos ediciones). De ellos se tomaron probablemente muchos versos para la colección póstuma de poesías de Sartorio.

*La parte debida a las benditas almas de los sacerdotes.* Sermón predicado el 23 de noviembre de 1784, México, 1785 Imprenta de los herederos del Lic. D. Joseph de Jáuregui. (Lo describe el Dr. Nicolás León en su *Bibliografía mexicana del siglo XVIII*.)

Elogio del Señor D. Carlos IV, augusto Rey de España. Premiado por la universidad, México, 1791. (Según Beristáin.)

*Liras*, al mismo asunto, premiadas, México, 1791. (Según Beristáin.)

*La felicidad de México en el establecimiento de la V. Orden Tercera de Siervos de María*, sermón predicado el 2 de febrero de 1792, México, 1792, Imprenta de D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros. (Lo describe el Dr. Nicolás León, obra citada; y

existe en la Biblioteca Nacional de México, página 408 del catálogo de la Novena división.)

*La imagen de María triunfante de las aguas*, oración pronunciada el 2 de agosto de 1797, México, 1797, Imprenta de D. Mariano Joseph de Zúñiga y Ontiveros. (Lo describe el Dr. León, *op. cit.*)

*Carta edificante de la vida de la M. R. M. María Josefa de San Ignacio, Abadesa del Convento de Regina Coeli de México*, México, 1810. (Según Beristáin.)

*Gozo del Mexicano Imperio por su independencia y libertad*, oración que en la fiesta de instalación de la Junta Suprema Provisional Gubernativa, celebrada en la Santa Iglesia Metropolitana de México, dijo el presbítero mexicano D. José Manuel Sartorio, Vocal de la misma Junta, el día 28 de septiembre de 1821, y dedica al Exmo. Sr. D. Agustín Iturbide, primer jefe del Ejército Trigarante, D. Alejandro Valdés, Regidor de esta nobilísima ciudad e impresor imperial. (Existe en la Biblioteca Nacional, página 248 del catálogo de la Octava división.)

*Poesías sagradas y profanas*, Puebla, 1832. Imprenta del Hospital de San Pedro, a cargo del ciudadano Manuel Buen-Abad, 7 volúmenes en 8°.

CONSULTAR: José Mariano Beristáin de Souza, artículo *Sartorio* en la *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional; Solemnes honras* que a la buena memoria de los ciudadanos Br. José Manuel Sartorio y teniente coronel Ignacio Paz de Tagle dedicó la archicofradía de la parroquia de la Santa Veracruz, México, 1828, imprenta de Alejandro Valdés (Biblioteca Nacional, página 311 del catálogo de la Novena división); Manuel Berganzo, artículo *Sartorio* en el *Diccionario de Historia y Geografía*, México, 1853-1856; Francisco Pimentel, *Historia crítica de la*

*poesía en México*, capítulo VIII, Sartorio, y *Novelistas oradores mexicanos*, cap. VIII.

#### ICONOGRAFÍA

Sólo un retrato, imperfectísimo, se conoce de Sartorio: el que aparece grabado en madera, en el tomo 1 de sus *Poesías*, cuya portada dice: *Himnos del Breviario Romano*.

(Tomado de *Antología del Centenario: Estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de independencia*, Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel [eds.], México, Imprenta de Manuel León Sánchez, 1910, vol. 1, pp. 19-22.)

## MANUEL DE LARDIZÁBAL Y URIBE

Manuel de Lardizábal y Uribe nació el 22 de diciembre de 1739 en la hacienda de San Juan del Molino (de Tlaxcala), como su ilustre hermano Miguel, menor que él cinco años. Descendía de familia guipuzcoana distinguida: su tío, don Juan Antonio de Lardizábal y Elorza, fue obispo de Puebla desde 1723 a 1733.

Vino a México, y cuando contaba once años entró al Colegio de San Ildefonso, dirigido entonces por los jesuitas; estudió allí filosofía y letras, y comenzó a cursar jurisprudencia. En 1761 pasó a España junto con su hermano; cursó ambos derechos, con éxito ruidoso, en la Universidad de Valladolid. Allí perteneció a la Academia Geográfica-Histórica. Ya siendo abogado, se trasladó a Madrid, donde alcanzó rápidamente puesto señalado como jurista y hombre de letras.

Entró en la Real Academia Española de la Lengua en agosto de 1775, sucediendo a don Francisco Angulo; en octubre de 1777 se le eligió secretario perpetuo, en sustitución de don Juan Trigueros: desempeñó el cargo hasta 1794, año en que fue desterrado por Godoy, y volvió a ocuparlo por pocos días en 1814, para renunciarlo el 30 de junio de ese año; colaboró, sin embargo, en las ediciones tercera, cuarta y quinta del *Diccionario* (1780, 1783 y 1791) y en la monumental edición, primera bilingüe, del *Fuero Juzgo*, aparecida en 1815, en la cual trabajó con Jovellanos, José Miguel de Flores, Antonio Tavira y Antonio Mateos Murillo.

Bajo Carlos III, el año de 1770, se le designó para trabajar en compañía de los tres consejeros de Castilla encargados de la reforma de las leyes penales: Lardizábal fue quien realizó, según

parece, la mayor parte del trabajo preparatorio de investigación, y de él sacó las bases para escribir su interesante *Discurso sobre las penas*; pero la reforma de la legislación criminal de España quedó pendiente por mucho tiempo, a pesar de estas labores. También recibió Lardizábal, hacia 1780, la comisión de reunir las principales leyes no incluidas en las *Recopilaciones* ni en los *Autos acordados*: su labor sirvió de base a la *Novísima recopilación*, publicada al fin, en 1805, bajo la dirección de don Juan Reguera y Valdelómar.

El gobierno de Carlos III le confirió nombramientos para puestos distinguidos: oidor honorario de la Real Chancillería de Granada; fiscal de la sala de alcaldes de corte; fiscal del Supremo Consejo de Castilla; consejero y camarista del rey. Bajo Carlos IV tuvo menos fortuna: en 1794 se le desterró de la corte, lo mismo que a su hermano Miguel, de dramática historia política. Ambos fueron probablemente a residir en Guipúzcoa, donde Miguel de Lardizábal volvió a la corte cuando la ascensión de Fernando VII al trono: fue representante de México en la Junta Central de Cádiz y miembro del Consejo de Regencia en 1811; acusado ante las Cortes, por el ataque que les dirigió en el *Manifiesto* publicado en Alicante, se pidió para él la pena de muerte en el tribunal que le juzgó en mayo en 1821, y se lo condenó al fin a ostracismo, que hubo de sufrir en Inglaterra; regresó triunfante en 1814, a ocupar el Ministerio Universal de Indias en el gobierno de Fernando VII, pero cayó en desgracia, quizá por alguna indiscreción de su correspondencia, y pasó nuevamente a dirigir el seminario, antes citado, de Guipúzcoa, donde debe de haber muerto.

Pocos datos hay sobre la vida de Manuel de Lardizábal durante ese periodo, pero es de suponer que le afectaran las fortunas de su hermano: se sabe que volvió a Madrid en 1814, y allí murió el 25 de diciembre de 1820; le sucedió, en el sillón de la Academia, Martínez de la Rosa.

## BIBLIOGRAFÍA

*Discurso sobre las penas, contraído a las leyes criminales de España, para facilitar su reforma*, Madrid, 1782, Imprenta de Ibarra, 2ª edición, Madrid, 1828, Imprenta de Repullés.

*Discurso sobre la legislación de los visigodos y formación del Libro o Fuero de los Jueces y su versión castellana*, prólogo al *Fuero Juzgo*, edición de la Real Academia de la Lengua, Madrid, 1815, Imprenta de Ibarra.

CONSULTAR: Todas las obras de historia del derecho español hacen mención más o menos larga de Lardizábal; deben consultarse, para valuar el mérito de su estudio sobre el *Fuero Juzgo*: Martínez Marina, *Ensayo histórico-crítico sobre la legislación y principales cuerpos legales de los reinos de León y Castilla*; Eduardo de Hinojosa, *Historia del derecho español*; Rafael de Ureña y Smenjaud, *La legislación gótico-hispana*, Madrid, 1905 (estudio especial de la edición académica del *Fuero*, pp. 51 a 81). Para otros datos: Miguel García de Lamadrid, *Historia de los tres derechos, romano, canónico y español*, Madrid, 1831, pp. 144, 152, 268; Salvador del Viso, *Lecciones elementales de historia y de derecho mercantil y penal de España*, Valencia, 1865, pp. 398, 399, 448. Además: Juan Sempere y Guarinos, *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, Madrid, 1785, artículo *Lardizábal*; Beristáin, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, artículo *Lardizábal*; Francisco Sosa, *Mexicanos distinguidos*, artículo *Lardizábal*; Manuel de Olaguíbel, artículo *Lardizábal* en *Hombres ilustres mexicanos*, Eduardo L. Gallo, editor; Mariano Roca de Togores, marqués de Molins, *Reseña histórica de la Academia Española* en el tomo I de las *Memorias de la Academia*, pp. 22, 26, 32, 41, 48, 60, 75.

## ICONOGRAFÍA

En la legislatura del estado de Tlaxcala existe un retrato al óleo de Lardizábal. Debe de existir algún otro en España.

(Tomado de *Antología del Centenario: Estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de independencia*, Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel [eds.], México, Imprenta de Manuel León Sánchez, 1910, vol. 2, pp. 489-491.)

## JOSÉ MIGUEL GURIDI ALCOCCER

Hijo de don José Mariano Guridi y Alcocer y de doña Ana María Sánchez y Cortés, nació José Miguel Guridi Alcocer en San Felipe Ixtacuiztla (de Tlaxcala) el 26 de diciembre de 1763. Pasó la infancia en su pueblo natal y en el de San Martín Tezmelucan; a la edad de once años se le trasladó a Puebla, y entró en el Seminario Palafoxiano: estudió allí durante tres lustros, y recibió sucesivamente, viniendo para ello a sustentar exámenes en la Universidad de México, los grados de bachiller en artes (1780), bachiller en teología (1783), bachiller en cánones (1785), y licenciado en teología (1787). Temprano mostró aficiones literarias, especialmente oratorias, y en el seminario fundó una academia privada para ejercicios intelectuales. Gustó también, pero más tarde, de la abogacía, y él mismo cuenta que estudió el derecho civil, a pesar de la prohibición del obispo de su diócesis, una vez graduado de bachiller en teología: dos años después, graduado ya de bachiller en cánones, comenzó a hacer su pasantía en el bufete del licenciado Diego Fernández, famoso entonces en Puebla. El rector del Seminario Palafoxiano, doctor Gabriel Martínez de Aguilera, le protegió haciéndole nombrar (1785) censor de la Academia de Buen Gusto y Bellas Letras fundada por el obispo Fuero; obtuvo por la misma influencia, el año de 1787, en el mismo seminario, la cátedra de rueda de filosofía o maestría de estudiantes, y, el año de 1790, la cátedra de sagrada escritura. En marzo del mismo año se incorporó en el Ilustre y Real Colegio de Abogados, de México, previos exámenes ante esa corporación y ante la Real Audiencia.

Abandonó Puebla en agosto, y se trasladó a la capital; en oc-

tubre ganó por oposición una beca de teología en el Colegio Mayor de Santa María de Todos Santos, donde fue luego tesorero y bibliotecario; en diciembre se ordenó presbítero, yendo para ello a su antigua diócesis, si bien el subdiaconado y el diaconado los había recibido en México: la ocasión le sirvió para obtener la representación jurídica de la catedral de Puebla en esta capital. En septiembre de 1791 se graduó de doctor en teología.

Posteriormente recibió los títulos de licenciado (1795) y de doctor en cánones (1801).

Por oposición, aunque nada reñida, obtuvo el curato de Acajete, del obispado de Puebla, a fines de 1791. Desde entonces se mostró activo en el ejercicio de su ministerio, especialmente como predicador: el doctor José María Aguirre calculaba que de 1791 a 1820 había pronunciado mil seiscientas oraciones, contando las pláticas de los curatos. Su desempeño del de Acajete se señala por la fundación de una cofradía de piedad para los indios, institución que tuvo por objeto atender a los menesterosos y prestar dinero en condiciones fáciles a hombres de trabajo. Pero no se circunscribió a las labores de su parroquia, y gestionó por varios modos su ascenso a cargos superiores; entró en oposiciones a canonjías, y se ocupó en negocios jurídicos; intervino en el debate sobre la inmunidad de los sacerdotes, el cual fue suscitado por la prisión del padre Arenas, cura de Quimixtlán, ordenada por el intendente Flon, de Puebla, en 1799, y obtuvo, como abogado de la causa, fallo de la Audiencia en favor del fuero eclesiástico.

No logró ascender, a pesar de este triunfo, pues consideró poco premio el puesto de promotor fiscal de la diócesis de Puebla, que le ofrecía el obispo.

Tres años después hizo oposición a los curatos del arzobispado de México, y obtuvo el de Tacubaya, del cual tomó posesión en mayo de 1802. Allí, como era su norma, se ocupó en cuestio-

nes públicas, y se le atribuye grande ayuda en la empresa de obras para introducir aguas a la villa. En el mismo año en que ocupó este nuevo curato, se le concedió licencia para ejercer de abogado en toda clase de negocios, no solamente eclesiásticos; parece, sin embargo, que rara vez tuvo ocasión de usar de esta facultad.

La provincia de Tlaxcala lo nombró en 1810 diputado a las Cortes de España; estuvo allí dos años en desempeño de su cargo y fue alguna vez presidente de las Cortes. De regreso en México, fue provisor y vicario general de la arquidiócesis (1813), examinador sinodal de la misma, y vocal de la junta de censura religiosa; vocal de la junta consultiva del virrey (1813), y cura del sagrario, adjunto a la catedral metropolitana, desde 1814 hasta 1821.

Continuó figurando en política, y salió electo diputado provincial en 1813, por México, y en 1820 por Tlaxcala.

Al triunfar la revolución, Guridi Alcocer perteneció a la Junta Suprema Provisional Gubernativa, y firmó el Acta de Independencia el 28 de septiembre de 1821. Representó a Tlaxcala en el Congreso Constituyente de 1822, y en el segundo Congreso, reunido en noviembre de 1823, del cual fue primer presidente. Firmó el Acta Constitutiva de la Federación, el 31 de enero de 1824, y la primera Constitución mexicana el 4 de octubre del mismo año.

En el orden eclesiástico, después de la independencia, obtuvo por oposición la canonjía magistral de la metropolitana, en noviembre de 1821.

Murió en México el 4 de octubre de 1828.

#### BIBLIOGRAFÍA

Beristáin cita las siguientes producciones inéditas de Guridi Alcocer: *Curso de filosofía moderna*; tres tomos de *Sermones*

*morales y panegírico*<sup>1</sup> *Discursos; Informes sobre la inmunidad eclesiástica; Poesías líricas y dramáticas* (se conocen pocas: en los *Cantos de las musas mexicanas*, sobre la estatua de Carlos IV, figuran una oda y un soneto suyos, firmados J. M. G. A.). El mismo Guridi cita otro trabajo suyo que quedó en manuscrito: *Lista de los colegiales que hasta su tiempo había tenido el colegio de Santos* (Santa María). Sirvió esta lista, empero, al doctor Juan Bautista Arechederreta para su *Catálogo de los colegiales* de dicho instituto, publicado en 1799.

*Sermón que en las honras del señor don Baltasar Ladrón de Guevara, del Consejo de S. M., Regente que fue de esta Real Audiencia y honorario en el Supremo de Indias, predicó el doctor don José Miguel Guridi y Alcocer, Colegial Mayor del insigne y viejo de Santa María de Todos Santos, cura de la villa de Tacubaya, el día 13 de julio de 1804. En la Iglesia del Convento del Real y Militar Orden de Ntra. Señora de la Merced, presentes la Real Audiencia, el Exmo. Ayuntamiento y otros Cuerpos políticos.* México, imprenta Jáuregui, 1804. (Descrito por don Luis González Obregón.)

*Arte de la lengua latina*, México, Imprenta Ontiveros, 1805. (Descrito por don Luis González Obregón.)

*Sermón de gracias por la jura de Fernando VII*, México, imprenta de Arizpe, 1808. (Según Beristain.)

*Sermón de Nuestra Señora de Guadalupe predicado en la función del Ilustre y Real Colegio de Abogados en San Francisco de México, a 21 de diciembre de 1804.* México, imprenta de Arizpe, 1810. (Descrito por don Luis González Obregón.)

*Censor extraordinario. Contestación de don José Miguel Guridi Alcocer, a lo que contra él y los decretos de las Cortes se ha vertido en los núms. 13 y 14 del "Telégrafo Americano",* Cádiz, imprenta de don Agapito Fernández, 1812. (Existe

en la Biblioteca Nacional, página 318, catálogo de la Novena división.)

*Representación de la Diputación Americana a las Cortes de España. En 19 de agosto de 1811*, Londres, en la imprenta de Schulze y Dean, 13 Poland Street, Oxford Street, 1812; reimpressa en México, imprenta de Alejandro Valdés, 1820. (Biblioteca Nacional, página 318, Novena división.) Reimpresa también por Alamán, *Historia de México*, tomo III, documento núm. 2 del Apéndice.

*Exhortación que para el juramento de la Constitución en la Parroquia del Sagrario el día 11 de junio de 1820 hizo su cura más antiguo...*, México, imprenta de Alejandro Valdés, 1820. (Descrita por don Luis González Obregón.)

*Apología de la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe de México, en respuesta a la disertación que la impugna*, México, imprenta de Alejandro Valdés, 1820. (Biblioteca Nacional, página 295, Novena división.)

*Discurso sobre los daños del juego*, impreso en el suplemento II del periódico *La Marimba*, de Bustamante, imprenta de Valdés, 1832; segunda edición, México, imprenta de J. R. Barbedillo y Co., 1877; tercera edición; México, Tip. y Lit. "La Europea", de J. Aguilar Vera y Comp., S. en C., 1901. (Don Luis González Obregón posee una copia manuscrita de principios del siglo XIX.)

*Apuntes de la vida de don José Miguel Guridi y Alcocer formados por él mismo en fines de 1801 y principios del siguiente de 1802*. Manuscrito inédito de la colección de don Joaquín García Icazbalceta, que publica por vez primera su hijo don Luis García Pimentel, individuo correspondiente de la Real Academia de la Historia, de Madrid, miembro de las sociedades de Geografía y de Americanistas, de París. Con noticias bio-bibliográficas, por don Luis González Obre-

gón, colección de *Documentos históricos de México*, tomo IV, México, Moderna Librería Religiosa de José L. Vallejo, S. en C.; París, en casa de A. Donnamente; Madrid, Librería de Gabriel Sánchez, 1906.

CONSULTAR: Beristáin, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, artículo *Alcocer*; Alamán, *Historia de México*, tomo I, apéndice, doc. 15; tomo III, pp. 15, 49, 50, 68; Francisco Sosa, *Mexicanos distinguidos*, artículo *Guridi Alcocer*; Emilio del Castillo Negrete, *Galería de oradores de México en el siglo XIX*, cap. V; Luis González Obregón, *Noticias bio-bibliográficas*, en la edición de los *Apuntes* (el señor González Obregón incluyó una relación de los *Méritos y ejercicios literarios* de Guridi escrita por el doctor José María Aguirre en 1820).

#### ICONOGRAFÍA

El retrato de Guridi Alcocer existe, en cuadro al óleo, en la legislatura del estado de Tlaxcala.

(Tomado de *Antología del Centenario: Estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de independencia*, Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel [eds.], México, Imprenta de Manuel León Sánchez, 1910, vol. 2, pp. 545-549.)

## FRANCISCO MANUEL SÁNCHEZ DE TAGLE

Francisco Manuel Sánchez de Tagle nació el 11 de enero de 1782 en Valladolid de Michoacán (hoy Morelia). Sus padres fueron don Francisco Manuel Sánchez de Tagle y doña María Gertrudis Varela: el primero pertenecía a la familia de los marqueses de Altamira.

Se educó en México, a donde se trasladaron sus padres desde 1787. En 1794 entró al Colegio de San Juan de Letrán, dirigido por el doctor Marrugat, y estudió teología, filosofía y jurisprudencia. Dícese que fue alumno distinguidísimo; dominó el latín, el francés y el italiano (más tarde aprendió también el inglés), estudió matemáticas y física y se aventuró en la filosofía moderna (Descartes y Leibniz). A los diecinueve años de edad fue nombrado por el virrey Iturrigaray catedrático de filosofía en el mismo colegio donde había estudiado. En 1799 se graduó, en la Universidad de México, de bachiller en filosofía, y en 1802 de bachiller en teología.

Hombre de aspiraciones enciclopédicas, se hizo notar por su afición a las artes plásticas, y hacia 1805 se le nombró socio de la Academia de San Carlos (plantel oficial de la enseñanza de bellas artes); más tarde fue allí conciliario.

Comenzó su carrera política como regidor del Ayuntamiento de México. En julio de 1813 fue elector de partido para la designación de diputados a Cortes. En 1814 fue electo diputado a las Cortes de España (a donde no llegó a ir); en 1815, vocal de la Junta de Arbitrios; en 1820, por las Cortes, miembro de la Junta de Censura.

A pesar de que su prudencia lo mantuvo siempre en buenas relaciones con el gobierno colonial, simpatizó con la guerra de separación, y, al entrar el ejército trigarante, fue miembro de la Junta Suprema Provisional Gubernativa, y redactó el Acta de Independencia, firmada el 28 de septiembre de 1821. Estuvo en el primer Congreso Nacional, donde tomó parte en diversos debates. De 1824 a 1846 fue electo cinco veces diputado y una vez senador por el estado de Michoacán. En 1824 y 1825, como vicegobernador del estado de México, sustituyó interinamente al gobernador electo; en el estado de Michoacán se le eligió gobernador, pero no aceptó el puesto. En 1830 fue nombrado contador de la Renta del Tabaco; y más tarde fue individuo y secretario del Supremo Poder Conservador. En 1836 entró al Monte de Piedad como director: en el desempeño de este cargo estuvo hasta su muerte.

En la época colonial había sido miembro de la Junta de Caridad del Hospicio de Pobres (desde 1810). Ya establecida la república, perteneció a la Compañía Lancasteriana de Educación; presidió la Escuela Patriótica y la Junta de Beneficencia; formó parte de la Sociedad Económica de “Amigos del País”, de la Academia de Legislación y Economía Política (donde se le eligió presidente) y perteneció también a la comisión legislativa que redactó el plan de estudios de 1834.

El papa [¿Pío VIII?] le confió en 1831 una misión secreta y le concedió licencia para toda clase de lecturas.

Fue *Mayoral* de la *Arcadia* de México, como sucesor de Navarrete, desde 1809; escribió desde 1805 en el *Diario de México* con los seudónimos de *Nicolás Fragcet* y *Flagrasto Cigné* y a veces sin firma; más tarde colaboró en *El Observador de la República Mexicana*. Dícese que en 1833 destruyó muchas de sus poesías: la edición de sus *Obras políticas* fue póstuma.

La invasión norteamericana, en 1847, le abatió profunda-

mente; durante ella fue asaltado y herido por dos malhechores. Murió, en México, el 7 de diciembre de 1847.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Oda a Humboldt*, en su partida de la Nueva España. (Beristáin la menciona como obra aparte: no sabemos si fue impresa en folleto. En la colección póstuma de *Obras poéticas* figura entre las *Odas pindáricas*.)
- A la gloria inmortal de los valientes españoles. Oda*, sin pie de imprenta. (Existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional, p. 259, catálogo de la Octava división. En las *Obras poéticas* del autor figura con el título de *Al levantamiento de la España en la invasión de los franceses*, entre las *Odas pindáricas*.)
- Oda en la coronación de Fernando VII*, premiada por la universidad, 1809. (La indica Beristáin: no sabemos si fue impresa aisladamente. No se reprodujo en las *Obras poéticas*.)
- Oda sobre lo que exige de nosotros la religión en las críticas circunstancias del tiempo*, México, imprenta de Arizpe, 1809. (Existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional, p. 410, Novena división. Se reprodujo en las *Obras*, entre las *Odas pindáricas*.)
- Odas a la Inmaculada Concepción de María*, México, 1811. (Según Beristáin. En las *Obras poéticas*, entre las *Odas religiosas*, sólo aparece una a este asunto.)
- La infelicidad humana. Oda*. (La indica Beristáin, sin expresar si fue impresa aisladamente. Figura en las *Obras* entre las *Odas pindáricas*.)
- El rompimiento, El estío y La palinodia*, traducidas de Metastasio. México, 1811. (Según Beristáin. Las tres aparecen en las *Obras* entre las *Piezas diversas*.)
- Arenga cívica pronunciada en la Plaza Mayor de México, el 16*

*de septiembre de 1830*, México, Imprenta del Águila, dirigida por José Ximeno, 1830. (Biblioteca Nacional, p. 227, catálogo de la Octava división.)

*Discurso sobre la creación de un poder conservador, pronunciado el 15 de diciembre de 1835*, México, Imprenta de J. M. F. de Lara, 1835. (Biblioteca Nacional, p. 350, Novena división.)

*Obras poéticas del señor don Francisco Manuel Sánchez de Tagle, recogidas y ordenadas por su hijo don Agustín, quien las publica a nombre de todos sus hermanos*, México, Tipografía de R. Rafael, 1852. 2 vols.

CONSULTAR: *Diario de México*, 26 de agosto de 1808, 12 y 20 de julio de 1813; 16 de marzo de 1814; *Álbum Mexicano*, México, 1849, artículo de la redacción, p. 110; Beristáin, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, artículo Tagle; Bustamante, *Tres siglos de México*, tomo III, pp. 101 y 330, tomo IV, pp. 28 y 258; *Cuadro histórico de la revolución mexicana*, tomo I, p. 272, tomo II, pp. 89 y 254; *Diccionario de Historia y Geografía*, México, 1853-1859, artículo Tagle; Marcos Arróniz, *Manual de biografía mexicana*, artículo Tagle; José Joaquín Pesado, *Noticia biográfica*, al frente de las *Obras poéticas*; Francisco Pimentel, *Historia crítica de la poesía en México*, capítulo XIII, *Sánchez de Tagle*; Francisco Sosa, *Mexicanos distinguidos*, artículo *Sánchez de Tagle* (reproducido en el libro *Las estatuas de la Reforma* y en el *Diccionario* de García Cubas); J. M. Roa Bárcena, *Acopio de sonetos castellanos*.

#### ICONOGRAFÍA

Un retrato de Sánchez de Tagle, hecho a lápiz por José María Pérez, existe en poder de su nieto don Benjamín Sánchez de

Tagle: fue reproducido al óleo (copia que existe en el Monte de Piedad) y en litografía, en las *Obras poéticas* y en la *Historia de la poesía en México* de Pimentel, edición de 1885.

Hay, además, un retrato al óleo, hecho hacia 1840 por un hijo del poeta, Francisco Manuel: lo posee actualmente su nieto don Ismael Sánchez de Tagle; dos miniaturas en marfil, a la acuarela, y otro óleo, de cuerpo entero, en poder de don Joaquín Adalid: del último se hizo una litografía que apareció en el *Álbum Mexicano*, 1849, con biografía, y otra para la obra *Los gobernantes de México*, de Manuel Ribera Cambas, tomo II, apéndice.

Un busto suyo se conserva en la Academia de Bellas Artes; otro se halla en la verja de la Biblioteca Nacional. El estado de Michoacán le hizo erigir una estatua en bronce, obra del escultor Jesús Contreras, en el Paseo de la Reforma de esta capital.

(Tomado de *Antología del Centenario: Estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de independencia*, Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel [eds.], México, Imprenta de Manuel León Sánchez, 1910, vol. 2, pp. 577-580.)

## FRANCISCO ORTEGA

Hijo de don José Ortega y de doña Gertrudis Martínez Navarro, y descendiente de la familia de los condes del Valle de Oploca, nació Francisco Luis Ortega en México el 13 de abril de 1793. Huérfano de padres desde la infancia, le recogió su padrino el canónigo doctor don José Nicolás Maniau, poniéndole al cuidado de una dama culta y aficionada a las letras, doña Manuela Arindero.

En el Seminario Palafoxiano de Puebla cursó latín y filosofía, y comenzó a estudiar ambos derechos. Mientras tanto, trabajaba para contribuir a su subsistencia; comenzaba a ocuparse en labores de literatura, y hasta fundó una asociación literaria de jóvenes.

Pasó a México en 1814, concluyó el estudio del derecho canónico; e hizo práctica de abogado en el despacho del licenciado don Manuel de la Peña y Peña: no llegó, sin embargo, a completar la carrera. Pronto se dio a conocer literariamente en México: obtuvo premio en el certamen celebrado en 1816 en honor de los jesuitas; además, tomó parte en las tertulias del doctor don Luis Montaña, donde fue premiado en concurso su poema sobre *La venida del Espíritu Santo* (el cual se publicó en *El Noticioso General*, el 26 de mayo de 1817, con la firma *F. Argote*: es distinto del que con el mismo título incluyó entre sus *Poesías*, publicado en el mismo *Noticioso* el 31 de mayo de 1819).

En 1816 entró como meritorio en la Casa de Moneda; al año siguiente fue ya amanuense de la escribanía; en 1819, empleado de la fundición de la misma casa, y por último guardavista. Abandonó este empleo cuando fue electo diputado al pri-

mer Congreso nacional, en 1822: en esta asamblea se opuso al proyecto de imperio de Iturbide. Desde octubre de 1824 hasta 1833 desempeñó la prefectura de Tulancingo, donde estableció la estadística del distrito. En 1830, 31 y 32 fue electo diputado, suplente primero y después propietario, a la legislatura del estado de México. En 1833 fue nombrado subdirector del Instituto de Ciencias Ideológicas y Humanidades, establecido en México según el plan de estudios de aquel año, y tuvo a su cargo la cátedra de ideología. Suprimido en 1835 el establecimiento, Ortega fue nombrado teniente de fiel en la Casa de Moneda; en 1836 pasó como oficial de correspondencia a la Administración General de Contribuciones Directas, donde ascendió bien pronto a contador. En 1837 y 1838 abandonó el empleo para ocupar el puesto de senador. En 1840 pasó como jefe de la Sección de Contribuciones Directas a la Aduana, a la cual se había agregado la Administración antes mencionada. Cuando el gobierno tomó a su cargo la Renta del Tabaco se nombró a Ortega presidente de la comisión encargada de recibir las existencias, y en 1842 se lo designó como contador de la administración principal del ramo. Desempeñó este cargo hasta 1848, año en que la Renta del Tabaco volvió a pasar de manos del gobierno a particulares.

Formó parte de la junta legisladora que redactó la Constitución de 1843, y se lo eligió diputado al Congreso nacional para el periodo inmediato.

En 1848 fue miembro de la Comisión de Estadística Militar encargada de la formación del *Diccionario Geográfico de la República Mexicana*, pero su estado de salud le impidió trabajar gran cosa en el proyecto. Murió poco después, el 11 de marzo de 1849, en México.

Ortega colaboró en *El Federalista*, *El Reformador* y *La Oposición*; escribió diversos trabajos sobre asuntos de actua-

lidad, tales como una *Disertación sobre los bienes eclesiásticos*, para un concurso abierto por las autoridades de Zacatecas, y la disertación sobre la embriaguez, premiada en 1845 en el concurso abierto por don Francisco Fagoaga con ayuda del Ateneo Mexicano. Escribió además un apéndice a la *Historia de México* del padre Veytia; un drama patriótico con pasajes para música, *México libre*, estrenado en 1821 e impreso entre sus *Poesías*; el drama de asunto indígena *Cacamatzin* y la comedia *Los misterios de la imprenta*, inconclusa; ambas obras quedaron inéditas, lo mismo que la versión de la *Rosamunda* de Alfieri. Su casa, durante los últimos años de su vida, fue centro de tertulias literarias. Además, instaló en ella (número 2 de la calle de las Escalerillas) una imprenta cuya dirección puso a cargo de Juan Ojeda.

Contrajo matrimonio con doña María Josefa del Villar. De sus hijos, uno, Eulalio, fue abogado de fama; otros dos, Aniceto y Francisco, médicos distinguidos.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Historia antigua de México. Escrita por el Lic. don Mariano Veytia. La publica con varias notas el C. F. Ortega.* México, imprenta a cargo de Juan Ojeda, 1836, 3 vols. (El apéndice de Ortega ocupa las páginas 223 a 427 del tercer volumen.)
- Poesías*, México, imp. por Ojeda, 1839.
- Prosodia española extractada de las lecciones de don Mariano José Sicilia, con varias modificaciones y adiciones, y puesta en verso* para la Escuela Pública de Tulancingo, México, Librería del Portal de Mercaderes núm. 7, 1843.
- Memoria sobre los medios de desterrar la embriaguez, presentada en 30 de abril de 1846, y premiada en el concurso abierto*

*por convocatoria del Ateneo Mexicano de 16 de noviembre de 1845 y promovido por el señor don Francisco Fagoaga. México, Imprenta de I. Cumplido, 1847.*

CONSULTAR: Marcos Arróniz, *Manual de biografía mexicana*, artículo *Ortega*; *Diccionario de Historia y Geografía*, México, 1853-1856, artículo *Ortega* (excelente biografía por E. M. O. — Eulalio M. Ortega—); Francisco Sosa, *Mexicanos distinguidos*, artículos *Francisco Ortega* y *Aniceto Ortega*; Francisco Pimentel, *Historia crítica de la poesía en México*, cap. XII, *Ortega*; Ricardo Ortega y Pérez Gallardo, *Historia genealógica de las familias más antiguas de México*, México, 1908-1910, tomo II, *Condado del Valle de Oploca*; M. Menéndez y Pelayo, prólogo a la *Antología de poetas hispanoamericanos*, tomo I, páginas xcvi a xcvi; Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*, pp. 125 y 126.

## ICONOGRAFÍA

En vida de don Francisco Ortega, hacia 1830, se hizo un retrato suyo, relieve en cera, que posee actualmente su nieto el licenciado don José Ortega y Fonseca.

Al morir el poeta se tomó su mascarilla, y sirviéndose de ella se hicieron dos bustos conservados hoy por sus nietos don José y don Francisco Ortega y Fonseca, y un óleo, pintado por Inchaurrei; este óleo, que existe en poder de don Ricardo Ortega y Pérez Gallardo, nieto también del poeta, fue reproducido, en litografía, en la *Historia de la poesía en México* de Pimentel, edición de 1885.

(Tomado de *Antología del Centenario: Estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de independencia*, Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel [eds.], México, Imprenta de Manuel León Sánchez, 1910, vol. 2, pp. 619-621.)

## LOS DE LA NUEVA HORA

Un gran trabajador, un trabajador excepcional en estos países perezosos: he ahí a Carlos González Peña. No creo que escritor alguno en México (escritor verdadero) le supere en cuanto a capacidad de constante esfuerzo productor: desde hace tres años, Carlos González Peña trabaja a diario en el periodismo y en las letras, sin disminuir nunca la cantidad casi fija de su labor, antes bien aumentándola con el estudio metódico de idiomas y de géneros literarios.

Bien es cierto que este laborioso discípulo decidido de los laboriosos realistas franceses tiene condiciones personales que le dan la necesaria resistencia para seguir el ejemplo de sus maestros: un temperamento sano, una *naturaleza de toro* como la de Balzac, y una vida metódica como la de Zola.

Siguiendo el espejismo de cierta fácil psicología literaria, podría afirmarse que en Carlos González Peña es orgánica la tendencia a la novela realista. Pero no es el caso: el hecho importante es la tendencia misma, en la cual el joven novelador ha encontrado vía ampliamente adecuada a sus facultades.

Sus aficiones no comenzaron en el realismo francés, sino en la contemporánea literatura española. Ambas influencias comenzaban a fundirse en su mentalidad cuando dio al público —coincidiendo con su modesta aparición en el campo periodístico, no abandonado desde entonces— sus primeras obras: un drama y una novela. La informe e incipiente crítica local no paró largas mientes en esos trabajos y menos aún en la potencialidad que revelaban. Pero aquí de la frase consabida: “el joven escritor no se desalentó”.

¿Le alentaban esperanzas de triunfos posteriores? Carlos González Peña no es un iluso: el *triunfo* porque tanto se afanan ciertos artistas, cosa es que parece no preocuparle, porque sabe sin duda que en nuestra América no procura sino satisfacción efímera. Tiene la conciencia grave y modesta de su propio valer, y trabaja, no animado por fútiles esperanzas, sino porque ello es condición de su vigor intelectual.

Es así como trabajó durante más de un año para presentarnos de súbito la sorprendente realización de su *Chiquilla*. De súbito, digo, porque si bien la novela se había publicado íntegra en un diario, antes de su reciente aparición en volumen, seguramente ninguno de aquellos a quienes debía interesar ensayo leerla con las obligadas y enojosas intermitencias del folletín, que se avienen, sin embargo, con los gustos y necesidades de cierta clase de público.

De la corta novela *De noche* a la maciza y voluminosa *Chiquilla* se advierte una enorme distancia que diríase salvada de un salto; toda la que media entre el esbozo hecho con vigor, pero sin originalidad y sin técnica, y la obra completa, indiscutiblemente realizada como tal, aunque discutible todavía en detalles. Desde luego, el salto sólo es aparente; la distancia la ha recorrido Carlos González a prisa, pero palmo a palmo, con ayuda de la observación cada vez más directa de la vida y el estudio atento de los grandes maestros en el género que adoptó: los franceses.

La novela realista es, a mi ver, el género en que el espíritu francés ha alcanzado su más completa expresión literaria. Ciertamente es que el genio de Francia ha abarcado todos los órdenes de la vida intelectual y artística: de él ha llegado a decirse que es “excelente en todos los géneros, supremo en ninguno”, afirmación que podría corroborarse comprobando que, casi siempre que se le ha concedido la supremacía (en el teatro, por ejemplo), se ha cometido injusticia. Pero si hay que negarle el centro del drama

en el siglo XVII, de la poesía lírica en el XIX, justo es asignarle lugar preeminente en la novela. Porque, si paralelamente a los realistas franceses, en otras naciones han surgido personalidades poderosas —Tolstoi, Dostoievski, George Eliot, Eça de Queiroz— ninguna otra ha presentado un grupo tan homogéneo, vigoroso y brillante como el que, entroncando en Stendhal y Balzac y floreciente en Flaubert, Daudet, los Goncourt, Zola y Maupassant, produce una literatura omnilateral, rica por la creación y por el estudio auxiliar.

La inevitable imitación de lo francés ha sido causa de que la novela hispanoamericana, al comenzar a adquirir forma, se inspire en esos maestros. Sea o no la forma realista la decisiva de nuestra novela, como suele afirmarse, es ciertamente adecuada para reflejar nuestro estado social, cuya explotación podría darnos incalculables riquezas literarias.

Carlos González Peña, en *La chiquilla*, ha realizado, ante todo, un estudio del medio. No puede considerársele todavía como creador de *casos* novelescos ni como psicólogo ponderado: la trama de su novela es sobrado sencilla, y otro tanto puede decirse de su presentación de los personajes. En ambas se muestra discreto, pero si con las complicaciones evitó los escollos, si, mejor aún, ha mostrado plausible desapego hacia la psicología apriorística de la escuela de Bourget, sí puede censurársele, por demasiado elemental, el dibujo de los personajes principales, y aun cierta dosis de romanticismo en el de Clara Ruiz.

¡Cómo se advierte, por contraste, su progreso en la tendencia antes indicada, en la presentación de los personajes secundarios! Éstos, que sirven de términos en el paisaje moral, los estudia, más que como individuos, como productos del medio, y el resultado es excelente. Dos o tres pinceladas enérgicas, y los tipos viven: la madre beata de las dos protagonistas; la madre estúpida de Clara Ruiz; el matrimonio de clase media, con el problema

de las hijas solteras; el versificador modernista que se casa con la dueña del mesón; y sobre todos, doña Manuela, infatigable en su espionaje y oportuna siempre para sorprender, la primera, los secretos graves o menudos.

Agréguese a esta habilidad la de retratar escenas y ambientes — la casa de vecindad, el teatro de género chico, el mesón barato, todo fiel y sobrio, sin excesos de regionalismo ni calco de modelos franceses — y se apreciará la capacidad que revela González Peña para aprovechar en el arte novelesco los elementos que ofrece el medio social.

Complétase el mérito de su novela con el hábil desarrollo, que hace interesante un asunto vulgar, y la viveza de las descripciones, que aun reclama, para brillar mejor, un estilo más castigado y más preciso.

Con *La chiquilla* Carlos González Peña se coloca en la vanguardia, desmedrada todavía, de los novelistas mexicanos. Sin extenderse en comparaciones inútiles, cabe afirmar que su obra figura entre las cinco o seis que en México merecen el nombre de novelas. Y si bien queda por debajo de alguna en cuanto al relieve psicológico de los protagonistas, si cede a otras en punto a estilo, seguramente se halla por encima de todas en cuanto aplicación de los métodos realistas y hábil empleo de los elementos ambientes.

(Tomado de artículo impreso en el periódico *Crónica*, de Guadalajara, el 15 de noviembre de 1907. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## LA MUSA BOHEMIA

De España acaba de llegar *La musa bohemia*, la nueva obra de Carlos González Peña. De España, sí, pues, aunque debiera juzgarse extraño, no es ya sino natural que los buenos libros mexicanos se publiquen en Europa.

Publicar en México es descabellado intento, dadas las condiciones en que puede hacerse, las económicas, en particular. Se necesita vivir en provincia, con la ilusión que nace del aislamiento y de la distancia, para afanarse todavía por conquistar un puesto en la literatura mexicana mediante el sacrificio que implica la publicación de un libro en el país. Los escritores que viven en la capital son más escépticos y menos desinteresados. Aquí ya no se publica literatura; aun para las revistas se escribe poquísimos... Diríase que en México está próximo a darse el paradójico caso de que haya literatos ¡oh, eso sí! pero no haya literatura.

En todo el año de 1909, sólo dos o tres obras literarias valiosas se han publicado en el país: una novela de don José López Portillo y Rojas, en la *Biblioteca de Autores Mexicanos* cuyo editor es el infatigable don Victoriano Agüeros; la última colección de poesías de Enrique González Martínez... (Este delicado poeta vive ¡en Sinaloa!) Amado Nervo y Balbino Dávalos acaban de publicar libros, pero en Europa; de Europa llegará pronto también el nuevo libro de versos de Urbina...

Esta expatriación o emigración de los libros viene a ser la única vía lógica de publicidad, aunque sólo es accesible, desde luego, a los escritores cuya significación los hace aceptables para los editores extranjeros. A ella ha recurrido, con fortuna, Carlos González Peña. En España se reimprimió su *Chiquilla*, novela

que había sido publicada antes en México, hace tres años; en España se imprimió ahora *La musa bohemia*.

\* \* \*

La interrogación se impone, tratándose de la segunda novela formal de autor joven: ¿ha sido superado el esfuerzo anterior? Resueltamente contesto que sí. *La chiquilla* era obra de escuela, y, en ese aspecto, de mérito singular; el procedimiento realista, a la francesa, y en parte a la española, está aplicado allí mejor que en cualquier otra novela mexicana: sistemáticamente, pero con discreción, y sobre asunto sencillo, que permite dar amplitud y énfasis a la descripción de la vida ambiente. *La musa bohemia* es obra de transición ente los moldes de escuela y la manera original. No da, por lo tanto, la impresión de unidad maciza que obteníamos de *La chiquilla*; en cambio, interesa más hondamente, sugiere mucho más. Está dividida en tres partes, y puede decirse que cada una de ellas representa una dirección. La primera parte es todavía labor de escuela, de técnica laboriosa, segura; exposición lenta y metódica donde se definen las posiciones espirituales de los personajes y sus relaciones con el medio. En la parte segunda, el novelista se abandona a sí mismo; su novela lo arrastra, lo excita, y las situaciones se suceden rápidas, trazadas con mano ardorosa, pero segura: el procedimiento es ya personal, y nunca flaquea. La tercera parte, que es muy breve, oscila entre la manera personal y la de escuela: es lo más endeble de la obra.

La novela, a mi juicio, está resumida en la segunda parte: allí está todo el conflicto. Y lo personal de la técnica estriba en que ese conflicto se desarrolla exclusivamente en el alma de los protagonistas. El novelador y el dramaturgo se revelan siempre a plenitud cuando francamente van a las raíces de la vida espiritual, cuando se arriesgan a presentar sus personajes y si-

tuaciones como entidades y fenómenos con su individualidad y espontaneidad propias, con su propia ley interna de desarrollo. La suprema verdad artística es siempre verdad espiritual, que en el drama y en la novela puede llamarse, según la terminología científica al uso, *verdad psicológica*. Cuando esa verdad se alcanza en una obra, poco importa que en ella lo exterior no tenga aspecto ni consistencia de realidad, o los tenga sólo en consonancia con la concepción espiritual; y por eso es más real un drama de Maeterlinck, con desarrollarse en país indefinido e indefinible, que todo el realismo fotográfico de un Brieux. Ya ha dicho profundamente Bergson que el arte abandona la simulación de la realidad cuando encuentra medios superiores de producir la emoción estética.

La realización de la *verdad psicológica* exige en el novelista independencia absoluta o punto menos. La descripción de cosas externas puede hacerse según modelos, y resultar estimable, ya que no excelsa; pero nada hay más falso y efímero que la psicología de imitación y de fórmula. El modo de ver la vida en sus aspectos individuales es necesariamente más autónomo, más personal, que el modo de ver la naturaleza —la cual muchos desconocen ya— o de ver la sociedad como conjunto, pues su misma extensión indeterminada la hace inaccesible para los más.

Carlos González Peña, que en *La chiquilla* esquivó prudentemente las complicaciones psicológicas, ahora, en *La musa bohemia*, afronta un conflicto de dos almas. Su fuerza no se ha mostrado tanto en la psicología de los personajes como individuos cuanto en la de las situaciones por que atraviesan ellos. Las páginas centrales de libro, que contienen esas situaciones conflictivas, son probablemente lo mejor que ha escrito el novelista mexicano; y tienen su significación propia dentro de la novela de América española. El venezolano Díaz Rodríguez, uno de los artistas más sobriamente exquisitos de nuestro idioma, ha

escrito páginas de psicología sutil e intensa. El uruguayo Carlos Reyles ha sabido describir, con rigor analítico, aspectos morbosos de la inquietud moral en nuestras sociedades. Las páginas de González Peña tienen otro carácter: poseen sabor espontáneo; en ellas corre el aliento de una vida en que el autor mismo está viviendo y que no puede copiar con frialdad: impresión semejante da la novela *Vida nueva*, del chileno Emilio Rodríguez Mendoza, aunque en ella hay algo del pesimismo de Reyles. Por eso en González Peña falta a veces perspectiva: las cosas suelen presentarse confusas por lo cercanas; pero hay, de todos modos, vida.

Los protagonistas de *La musa bohemia* no interesan tanto por sí mismos como por el conflicto que los envuelve. Pero si bien quedan en la sombra porciones de sus espíritus, no son personajes endebles. El espíritu sentimental, preso superficial y egoísta, con fácil don artístico y escasa fuerza moral, de Mauricio Villaescusa, está tomado *sur le vif*: es toda una juventud. El de Nita es más enérgico, contiene más elementos de humanidad real y profunda: según mi amigo Escofet, es el mejor personaje creado por González Peña.

Pero no ha perdido el autor de *La chiquilla* el poder, que en aquella novela reveló, de dar vívida expresión a los personajes secundarios; en *La musa bohemia* la familia Méndez y sus adláteres forman una colección de tipos interesantes, pintados a veces con amor, con mano delicada y afectuosa.

En su aspecto moral, el ambiente donde se mueven los personajes de *La musa bohemia* es plenamente, espontáneamente, mexicano: se advierte que el autor lo conoce y lo refleja, de modo enérgico, más porque en él vive que por haberlo estudiado a paciencia. El tono moral del medio lo ha dado, pues, sin esfuerzo; y la falta de perspectiva resta bien poco al efecto obtenido. Donde sí se nota esa deficiencia es en la descripción de

cosas externas: salvo momentáneas excepciones, la naturaleza, la ciudad, los interiores, aparecen en *La musa bohemia* desprovistos de carácter propio. Y es que el sentido de lo característico en las cosas exteriores se desarrolla necesariamente por ejercicio de comparación, por la observación de diversidades; ya indicó Rodenbach cómo en Francia los escritores hijos de provincias (Daudet, por ejemplo) sólo saben describirlas después de vivir en la capital. Todo lo característico de la naturaleza y de la vida exterior de México, que salta a los ojos del visitante extranjero, resulta generalmente incoloro en las páginas de González Peña, a pesar del empeño con que está descrito. En las ciudades de la América española se vive, nominalmente, al modo europeo; y la sola lectura no basta a hacer perceptibles las diferencias, a veces enormes, a veces sólo de matiz, que existen entre nuestra vida y la del Viejo Mundo. Además, tendemos espontáneamente a colocar nuestras cosas en el plano de Europa; y así, mientras nos causa disgusto el ver cómo las manifestaciones de alta cultura no encuentran eco en la vida social —pues nos hacemos la ilusión de que debiera existir el público—, nos indignamos cuando un europeo o un norteamericano nos visita y relata después cómo vegeta en estos países una ingente población que no sabe leer y apenas se viste. Necesarios son la experiencia real, el conocimiento activo de otras y varias regiones, para que podamos sorprender lo característico de la nuestra. Portugal, por ejemplo, pasaba a los ojos de todos como un país no muy diverso de España; y sin embargo, un hombre que viajó por toda la tierra, el incomparable Eça de Queiroz, logró dar el trasunto de la vida portuguesa, su carácter, en lo espiritual y lo externo, peculiar, típico, inconfundible.

González Peña, ya lo he dicho, nos da la impresión moral de México: reflejo inevitable en quien, como él, vive realmente la vida de su país y se propone no falsearla con vanas fantasías;

pero no ha logrado sorprender todo el carácter de las cosas materiales que le rodean. En cambio, si no es nacional, regional, como descriptivo, sí se muestra personalísimo en las impresiones que le producen la naturaleza y la vida. La luz (el color pocas veces), el aire, los ruidos, los olores, las comidas, así como el movimiento, los actos y los gestos expresivos de la vida humana, están descritos vigorosamente, sentidos con naturalismo franco, no de escuela, en las páginas de *La musa bohemia*.

Tomaré al azar varios ejemplos: “Amaba la vida, los amontonamientos de humanidad en los libros, los tropes de hombres que desfilan por las páginas [...] Lupe escuchábala atenta, hechizada por su modo de expresarse, de subrayar el discurso con vivos gestos [...] Su habla, melosa, plagada de diminutivos, esfumábase en el rumor apacible [...] A veces enmudecían todos, experimentando la misteriosa, la impalpable sensación del silencio que infiltran en el ánimo los paisajes lacustres [...] Sentía entrarle por los poros una gran tranquilidad, inmensa confianza en sí mismo [...] Sorbían con deleite el aire, aquel airecillo oloroso a estiércol y a aroma de flores... La negra cabellera, apelotonada al desgaire y la blusita, rota en las mangas, sin un listón, sin una nota de color [...] A las ocho comenzó la lluvia, una lluvia mansa, discreta, inesperada, de primavera. Las gotitas azotaban los cristales. Del jardín venía un rumor de hojas removidas”.

Por último, en el estilo de *La musa bohemia* se nota espléndido avance sobre *La chiquilla*. Los párrafos son de buena arquitectura; el lenguaje, castizo y animado; su casticismo nada tiene que envidiar ya al de otros escritores tenidos por modelos de gusto clásico y cuya pretendida pureza está llena de afrancesados dejos, heredados de los incorrectos prosistas del siglo XVIII. Con el abandono de cierto amaneramiento en el uso de las formas verbales, con un esfuerzo por depurar la frase en algunos momentos que deben ser expresivos, y, en general, con algo más

de sobriedad y de selección, González Peña será un estilista. Yo confío en que su novela próxima nos lo revelará ya plenamente personal y dueño de sí mismo en manera y estilo.

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA  
*México, febrero, 1910*

(Tomado de un artículo publicado en *El Mundo Ilustrado*. Una nota manuscrita al inicio del texto lo fecha en “México, enero 1910”. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

JOSÉ JOAQUÍN PESADO  
(1801-1861)

Poeta discreto, correcto, de gusto académico. Hizo versiones de las poesías que se conservan de los aztecas. Sus *Sitios y escenas de Orizaba y Córdoba* inician el *paisaje mexicano*, en sonetos, que culmina en Pagaza y Othón. Hay buena edición póstuma de sus *Poesías completas* (México, 1886). Sobre su obra, consúltese M. Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana* (le atribuye más importancia de la que tiene) y Alfonso Reyes, *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX* (trabajo inconcluso, México, 1911).

SITIOS Y ESCENAS DE ORIZABA Y CÓRDOBA  
EL MOLINO Y LLANO DE ESCAMELA

Tibia en invierno, en el verano fría,  
brota y corre la fuente: en su camino  
el puente pasa, toca la arquería,  
y mueve con sus ondas el molino.  
Espumosa desciende, y se desvía  
después, en curso claro y cristalino,  
copiando a trechos la enramada umbría  
y el cedro añoso y el gallardo pino.  
Mírase aquí selvosa montaña:  
allí el ganado ledo, que sestea,  
parte en la cuesta y parte en la campaña.  
Y en la tarde, al morir la luz febea,

convida a descansar en la cabaña  
la campana sonora de la aldea.

(Tomado de documento mecanuscrito, en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO  
(1834-1893)

Tuvo significación política, como Prieto, Ramírez y Riva Palacio, pero menos que ellos, en la época de la Reforma. Era indio de raza pura. Poseyó vasta cultura literaria, y las generaciones siguientes a la suya lo llamaron *el Maestro*: llevó su nombre una de las sociedades literarias de mayor importancia en México, el *Liceo Altamirano*. Escribió novelas, crítica literaria, poesía lírica. Publicó en 1871 sus *Rimas*.

AL ATOYAC

Abrase el sol de julio las playas arenosas  
que azota con sus tumbos embravecido el mar,  
y opongan en su lucha las aguas orgullosas,  
al encendido rayo su ronco rebramar.  
Tú corres blandamente bajo la fresca sombra  
que el mangle con sus ramas espesas te formó;  
y duermen tus remansos en la mullida alfombra  
que dulce primavera de flores matizó.  
Tú juegas en las grutas que forma en tus riberas  
de ceibas y parotas el bosque colosal:  
y plácido murmuras al pie de las palmeras  
que esbeltas se retratan en tu onda de cristal.  
En este Edén divino que esconde aquí la costa,  
el sol ya no penetra con rayo abrasador;  
su luz, cayendo tibia, los árboles no agosta,

y en tu enramada espesa se tiñe de verdor.  
Aquí sólo se escuchan murmullos mil suaves,  
el blando son que forman tus linfas al correr,  
la planta cuando crece y el canto de las aves,  
y el aura que suspira, las ramas al mecer.  
Osténtanse las flores que cuelgan de tu techo  
en mil y mil guirnaldas para adornar tu sien;  
y el gigantesco loto, que brota de tu lecho,  
con frescos ramilletes inclínase también.  
Se dobla en tus orillas, cimbrándose, el papayo,  
el mango con sus pomas de oro y de carmín;  
y en los ílamos saltan, gozoso el papagayo,  
el ronco carpintero y el dulce colorín.  
A veces tus cristales se apartan bulliciosos  
de tus morenas ninfas, jugando en derredor,  
y amante les prodigas abrazos misteriosos  
y lánguido recibes sus ósculos de amor.  
Y cuando el sol se oculta detrás de los palmares,  
y en tu salvaje templo comienza a oscurecer,  
del ave te saludan los últimos cantares  
que lleva de los vientos el vuelo postrimer.  
La noche viene, tibia; se cuelga ya brillando  
la blanca luna en medio de un cielo de zafir,  
y todo entre los bosques se encoge y va callando,  
y todo en tus riberas empieza ya a dormir.  
Entonces en tu lecho de arena, aletargado,  
cubriéndote las palmas con lúgubre capuz,  
también te vas durmiendo, apenas alumbrado  
del astro de la noche por la argentada luz.  
Y así resbalas muelle; ni turban tu reposo  
del remo de las barcas el tímido rumor,  
ni el repentino brinco del pez que huye medroso

en busca de las peñas que esquivo el pescador.  
Ni el silbo de los grillos que se alza en los esteros,  
ni el ronco que a los aires los caracoles dan,  
ni el huaco vigilante que en gritos lastimeros  
inquieta entre los juncos el sueño del caimán.  
En tanto los cocuyos en polvo refulgente  
salpican los umbrosos hierbajes del huamil,  
y las oscuras malvas del algodón naciente  
que crece de las cañas de maíz, entre el carril.  
Y en tanto en la cabaña, la joven que se mece  
en la ligera hamaca y en lánguido vaivén,  
arrúllase cantando la zamba que entristece,  
mezclando con las trovas el suspirar también.  
Mas de repente, al aire resuenan los bordones  
del arpa de la costa con incitante son  
y agítanse y preludian la flor de las canciones:  
la dulce *Malagueña* que alegra el corazón.  
Entonces, de los barrios la turba placentera  
en pos del arpa, el bosque comienza a recorrer,  
y todo en breve es fiesta y danza en tu ribera,  
y todo amor y cantos y risas de placer.  
Así transcurren breves y sin sentir las horas,  
y de tus blandos sueños en medio del sopor  
escuchas a tus hijas, morenas seductoras,  
que entonan a la luna sus cántigas de amor.  
Las aves en sus nidos de dicha se estremecen,  
los floripondios se abren su esencia a derramar;  
los céfiros despiertan y suspirar parecen;  
tus aguas en el álveo se sienten palpar.  
¡Ay! ¿Quién, en estas horas, en que el insomnio ardiente  
aviva los recuerdos del eclipsado bien,  
no busca el blando seno de la querida ausente

para posar los labios y reclinar la sien?  
Las palmas se entrelazan, la luz en sus caricias  
destierra de tu lecho la triste oscuridad;  
las flores a las auras inundan de delicias...  
Y sólo el alma siente su triste soledad.  
Adiós, callado río: tus verdes y risueñas  
orillas no entristezcan las quejas del pesar;  
que oírlas sólo deben las solitarias peñas  
que azota, con sus tumbos, embravecido el mar.  
Tú queda reflejando la luna en tus cristales,  
que pasan en tus bordes tupidos a mecer  
los verdes ahuejotes y azules carrizales,  
que al sueño ya rendidos volviéronse a caer.  
Tú corre blandamente bajo la fresca sombra  
que el mangle con sus ramas espesas te formó;  
y duerman tus remansos en la mullida alfombra  
que alegre primavera de flores matizó.

(Tomado de copia al carbón de un documento mecanuscrito, en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA  
(1859-1895)

Uno de los iniciadores, en prosa y en verso, con Martí, Casal y Rubén Darío, del movimiento literario de la América española al que se dio el nombre popular de *modernismo*. Usó el seudónimo de *El Duque Job*. Fundó, con Carlos Díaz Dufoo, la *Revista Azul* de México, uno de los órganos de aquel movimiento. Hay ediciones póstumas de sus poesías, con admirable prólogo de Justo Sierra, y de cuatro tomos de prosa. Consúltense, además, la antología de Genaro Estrada, *Poetas nuevos de México*; el artículo de Icaza, mencionado a propósito de Othón; Francisco García Calderón, *Les démocraties latines de l'Amérique*, París, 1912; Ventura García Calderón, prólogo a las *Cuaresmas del Duque Job* en la Biblioteca Liliput de París; Isaac Goldberg, *Studies in Spanish American literature*, Nueva York, 1920.

NEURÓTICAS

Pálido cuerpo viajero  
que dejas la juventud,  
di: ¿quién será el carpintero  
que labrará tu ataúd?  
Alma triste y silenciosa  
que ya del mundo te vas  
¿en la tierra de qué fosa  
para siempre dormirás?  
Ojos de llorar cansados

¿a quiénes, decid, veréis  
junto al lecho arrodillados  
cuando apagándose estéis?  
Corazón lleno de penas,  
que todos olvidarán  
¿qué almas buenas, qué almas buenas  
en mi tumba llorarán?

## PARA ENTONCES

Quiero morir cuando decline el día,  
en alta mar y con la cara al cielo;  
donde parezca un sueño la agonía  
y el alma un ave que levanta el vuelo.  
No escuchar en los últimos instantes,  
ya con el cielo y con el mar a solas,  
más voces ni plegarias sollozantes  
que el majestuoso tumbo de las olas.  
Morir cuando la luz triste retira  
sus áureas redes de la onda verde,  
y ser como ese sol que lento expira;  
algo muy luminoso que se pierde.  
¡Morir, y joven! Antes que destruya  
el tiempo aleve la gentil corona;  
cuando la vida dice aún: soy tuya,  
aunque sepamos bien que nos traiciona.

PAX ANIMAE  
*DESPUÉS DE LEER A DOS POETAS*

¡Ni una palabra de dolor blasfemo!  
Sé altivo, sé gallardo en la caída  
¡y ve, poeta, con desdén supremo  
todas las injusticias de la vida!  
No busques la constancia en los amores,  
no pidas nada eterno a los mortales,  
y haz, artista, con todos tus dolores  
excelso monumento sepulcrales.  
En mármol blanco tus estatuas labra,  
castas en la actitud, aunque desnudas,  
y que duerma en sus labios la palabra,  
y se muestren muy tristes ¡pero mudas!  
¡El nombre! ¡Débil vibración sonora  
que dura apenas un instante! ¡El nombre!  
¡Ídolo torpe que el iluso adora!  
¡Última y triste vanidad del hombre!  
¿A qué pedir justicia ni clemencia  
si las niegan los propios compañeros  
a la glacial y muda indiferencia  
de los desconocidos venideros?  
¿A qué pedir la compasión tardía  
de los extraños que la sombra esconde?  
¡Duermen los ecos en la selva umbría  
y nadie, nadie a nuestra voz responde!  
En esta vida el único consuelo  
es acordarse de las horas bellas  
y alzar los ojos para ver el cielo...  
cuando el cielo está azul o tiene estrellas.  
Huir del mar, y en el dormido lago

disfrutar de las ondas el reposo...  
Dormir... soñar... El Sueño, nuestro mago,  
es un sublime y santo mentiroso.  
...¡Ay! Es verdad que en el honrado pecho  
pide venganza la reciente herida...  
Pero ¡perdona el mal que te hayan hecho!  
¡Todos están enfermos en la vida!  
Los mismos que de flores se coronan  
para el dolor, para la muerte nacen...  
Si los que tú más amas te traicionan  
¡perdónalos, no saben lo que hacen!  
Acaso esos instintos heredaron  
y son los inconscientes vengadores  
de razas o de estirpes que pasaron  
acumulando todos los rencores.  
¿Eres acaso el juez? ¿El impecable?  
¿Tú la justicia y la piedad reúnes?  
¿Quién no es fugitivo responsable  
de alguno o muchos crímenes impunes?  
¿Quién no ha mentido amor y ha profanado  
de un alma virgen el sagrario agosto?  
¿Quién está cierto de no haber matado?  
¿Quién puede ser el justiciero, el justo?  
¡Lástimas y perdón para los vivos!  
Y así, de amor y mansedumbre llenos,  
seremos cariñosos, compasivos  
¡y alguna vez acaso, acaso buenos!  
¿Padeces? Busca a la gentil amante,  
a la impasible e inmortal belleza,  
y ve apoyado, como Lear errante,  
en tu joven Cordelia: la tristeza.  
Mira: se aleja perezoso el día...

¡Qué bueno es descansar! El bosque oscuro  
nos arrulla con lánguida armonía.  
El agua es virgen. El ambiente es puro.  
La luz, cansada, sus pupilas cierra;  
se escuchan melancólicos rumores;  
y la noche, al bajar, dice a la tierra:  
—Vamos... ya está... ya duérmete... no llores...  
Recordar... Perdonar... Haber amado...  
Ser dichoso un instante... Haber creído...  
Y luego reclinarse fatigado  
en el hombro de nieve del olvido.  
Sentir eternamente la ternura  
que en nuestros pechos jóvenes palpita,  
y recibir, si llega, a la ventura  
como a hermosa que viene de visita.  
Siempre escondido lo que más amamos,  
siempre en los labios el perdón risueño,  
hasta que al fin ¡oh tierra! a ti vayamos  
con la invencible laxitud del sueño.  
Ésa ha de ser la vida del que piensa  
en lo fugaz de todo lo que mira  
y se detiene, sabio, ante la inmensa  
extensión de tus mares ¡oh mentira!  
Corta las flores, mientras haya flores;  
perdona las espinas a las rosas...  
¡También se van y vuelan los dolores  
como turba de negras mariposas!  
Ama y perdona. Con valor resiste  
lo injusto, lo villano, lo cobarde...  
¡Hermosamente pensativa y triste  
está al caer la silenciosa tarde! [...]  
Cuando el dolor mi espíritu sombrea

busco en las cimas claridad y calma  
¡y una infinita compasión albea  
en las heladas cumbres de mi alma!

## MIS ENLUTADAS

Descienden taciturnas las tristezas  
al fondo de mi alma,  
y entumecidas, haraposas brujas,  
con uñas negras  
mi vida escarban.

De sangre es el color de sus pupilas,  
de nieve son sus lágrimas:  
hondo pavor infunden... Yo las amo  
por ser las solas  
que me acompañan.

Aguárdolas ansioso, si el trabajo  
de ellas me separa,  
y búscalas en medio del bullicio,  
y son constantes,  
y nunca tardan.  
En las fiestas, a ratos se me pierden  
O se ponen la máscara,  
Pero luego las hallo, y así dicen:  
—¡Ven con nosotras!  
¡Vamos a casa!  
Suelen dejarme cuando sonriendo  
mis pobres esperanzas  
como enfermitas, ya convalecientes,

salen alegres  
a la ventana.  
Corridas huyen, pero vuelven luego,  
y por la puerta falsa  
entran, trayendo como nuevo huésped  
alguna triste  
lívida hermana.  
Ábrese a recibir las la infinita  
tiniebla de mi alma,  
y van prendiendo en ella mis recuerdos  
cual tristes cirios  
de cera pálida.  
Entre esas luces, rígido, tendido,  
mi espíritu descansa,  
y las tristezas, revolando en torno,  
lentas salmodian,  
rezan y cantan.  
Escudriñan del húmedo aposento  
rincones y covachas,  
el escondrijo do guardé cuitado  
todas mis culpas,  
todas mis faltas.  
Y hurgando mudas, como hambrientas lobas,  
las encuentran, las sacan,  
y volviendo a mi lecho mortuorio  
me las enseñan  
y dicen: habla.  
En lo profundo de mi ser bucean,  
pescadores de lágrimas,  
y vuelven mudas con las negras conchas  
en donde brillan  
gotas heladas.

A veces me revuelvo contra ellas  
y las muerdo con rabia,  
como la niña desvalida y mártir  
muerde a la harpía  
que la maltrata.  
Pero en seguida, viéndose impotente,  
mi cólera se aplaca.  
¿Qué culpa tienen, pobres hijas mías,  
si yo las hice  
con sangre y alma?  
Venid, tristezas, de pupila turbia,  
venid, mis enlutadas,  
las que viajáis por la infinita sombra  
donde está todo  
lo que se ama.  
Vosotras no engaños: venid, tristezas,  
¡Oh mis criaturas blancas  
abandonadas por la madre impía,  
tan embustera,  
por la esperanza!  
Venid y habladme de las cosas idas,  
de las tumbas que callan,  
de muertos buenos y de ingratos vivos...  
Voy con vosotras,  
vamos a casa.

## ODAS BREVES

## ÚLTIMA NECAT

¡Huyen los años como raudas naves!  
¡rápidos huyen! Infecunda Parca  
pálida espera. La salobre Estigia  
calla dormida.

¡Voladores años!

¡Dado me fuera detener convulso,  
horas fugaces, vuestra blanca veste!  
Pasan las dichas, y temblando llegan  
mudos inviernos...

Las fragantes rosas  
mustias se vuelven, y el enhiesto cáliz  
cae de la mano. Pensativa el alba  
baja del monte. Los placeres todos  
duermen rendidos...

En mis brazos flojos  
Cintia descansa.

## A UN TRISTE

¿Por qué de amor la barca voladora  
con ágil mano detener no quieres  
y esquivo menosprecias los placeres  
de Venus, la impasible vencedora?  
A no volver, los años juveniles  
huyen como saetas disparadas  
de mano de invisible Sagitario;  
triste vejez, como ladrón nocturno,

sorpréndenos sin arma ni defensa,  
 y con la extremidad de su arma inmensa  
 la copa del placer vuelca a Saturno.  
 ¡Aprovecha el minuto y el instante!  
 Hoy te ofrece rendida la hermosura  
 de sus hechizos el gentil tesoro,  
 y llamándote ufana en la espesura  
 suelta Pomona sus cabellos de oro.  
 En la popa del barco empavesado  
 que navega veloz, rumbo a Citeres,  
 de los amigos el clamor te nombra,  
 mientras tendidas en la egipcia alfombra  
 sus crótalos agitan las mujeres.  
 Deja, por fin, la solitaria playa,  
 y coronado de fragantes flores  
 descansa en la barquilla de las diosas.  
 ¿Qué importa lo fugaz de los amores?  
 ¡También expiran jóvenes las rosas!

#### NON OMNIS MORIAR

¡No moriré del todo, amiga mía!  
 De mi ondulante espíritu disperso  
 algo en la urna diáfana del verso  
 piadosa guardará la poesía.  
 ¡No moriré del todo! Cuando herido  
 caiga a los golpes del dolor humano,  
 ligera tú, del campo entenebrido  
 levantarás al moribundo hermano.  
 Tal vez entonces por la boca inerme  
 que muda aspire la infinita calma

oigas la voz de todo lo que duerme  
con los ojos abiertos en mi alma.  
Hondos recuerdos de fugaces días,  
ternezas tristes que suspiran solas,  
pálidas, enfermizas alegrías  
sollozando al compás de las violas...  
Todo lo que medroso oculta el hombre  
se escapará, vibrante, del poeta,  
en áureo ritmo de oración secreta  
que invoque en cada cláusula tu nombre.  
Y acaso adviertas que de modo extraño  
suenan mis versos en tu oído atento,  
y en el cristal, que con mi soplo empañó,  
mires aparecer mi pensamiento...  
Al ver entonces lo que yo soñaba,  
dirás de mi errabunda poesía:  
—Era triste, vulgar lo que cantaba...  
¡Más que canción tan bella la que oía!  
Y porque alzo en tu recuerdo notas  
del coro universal, vívido y almo;  
y porque brillan lágrimas ignotas  
en el amargo cáliz de mi salmo;  
porque existe la santa Poesía  
y en ella irradas tú, mientras disperso  
átomo de mi ser esconda el verso  
¡no moriré del todo, amiga mía!

## A LA CORREGIDORA

*Para la colocación de la  
primera piedra del monumento  
a la Corregidora Doña Josefa  
Ortiz de Domínguez, heroína  
de la independencia.*

Al viejo primate, las nubes de incienso;  
al héroe, los himnos; a Dios, el inmenso  
de bosques y mares solemne rumor;  
al púgil que vence, la copa murrina;  
al mártir, las palmas; y a ti, la heroína,  
las hojas de acanto y el trébol en flor.  
Hay versos de oro y hay notas de plata;  
mas busco, señora, la estrofa escarlata  
que sea toda sangre, la estrofa oriental;  
y húmedas, vivas, calientes y rojas,  
a mí se me tienden las trémulas hojas  
que en gráciles redes columpia el rosal.  
¡Brotad, nuevas flores! ¡Surgid a la vida!  
¡Despliega tus alas, gardenia entumida!  
¡Botones, abríos! ¡Oh mirtos, arded!  
¡Lucid, amapolas, los ricos briales!  
¡Exúberas rosas, los pérsicos chales  
de sedas joyantes al aire tended!  
¿Oís un murmullo que, débil, remeda  
el frote friolento de cauda de seda  
en mármoles tersos o limpio marfil?  
¿Oís? ¡Es la savia fecunda que asciende,  
que hinche los tallos y rompe y enciende  
los rojos capullos del príncipe Abril!

¡Oh noble señora! La tierra te canta  
el salmo de vida, y a ti se levanta  
el germen despierto y el núbil botón;  
el lirio gallardo de cáliz erecto,  
y fúlgido, leve, vibrando el insecto  
que rasga impaciente su blanda prisión.  
La casta azucena, cual tímida monja,  
inciensa tus aras; la dalia se esponja  
como ave impaciente que quiere volar;  
y astuta, prendiendo su encaje a la piedra,  
en corvos festones circunda la yedra,  
celosa y constante, señora, tu altar.  
El chorro del agua con ímpetu rudo,  
en alto su acero, brillante y desnudo,  
bruñido su casco, rizado el airón,  
y el iris por banda, buscándote salta,  
cual joven amante que brinca a la alta  
velada cornisa de abierto balcón.  
Venid a la fronda que os brinda hospedaje  
¡oh pájaros raudos de rico plumaje!  
Los nidos aguardan: venid y cantad.  
Cantan a la alondra que dijo al guerrero,  
el alba anunciando: ¡Desnuda tu acero,  
despierta a los tuyos... Es hora... Marchad!

(Tomado de documento mecanuscrito, en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

MANUEL JOSÉ OTHÓN  
(1858-1896)

Poeta de cultura clásica, pero original en su forma y en sus temas, modernos y americanos las más veces. Es el maestro del paisaje mexicano en sonetos. Publicó, durante su vida, tres dramas, un juvenil volumen de *Poesías* (San Luis Potosí, 1880) y uno, de madurez, intitulado *Poemas rústicos* (México, 1902). Hay selección póstuma de sus versos en la Colección Cultura de México, 1916. Sobre su obra consúltense Alfonso Reyes, en las *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, México, 1910; Francisco A. de Icaza, *Letras americanas*, en la *Revista de Libros*, de Madrid, 1914; Genaro Estrada, en la excelente antología *Poetas nuevos de México*, México, 1916.

FRONDAS Y GLEBAS  
*A Clearco Meonio (Joaquín Arcadio Pagaza)*

I

ORILLAS DEL PAPALOAPAN

Adivino los fértiles parajes  
que baña el río, y la pomposa vega  
que con su linfa palpitante riega  
desmenuzado en trémulos encajes;  
la basílica inmensa de follajes  
que empaña la calina veraniega

y la furiosa inundación anega  
en tímidos e hirvientes oleajes.  
Cerca de allí, cual fatigado nauta  
que cruza sin cesar el océano,  
reposo tu alma halló, serena y cauta.  
Allí te ven mis ojos soberano  
pastor, firme en tu báculo, y la flauta  
que fue de Pan, en tu sagrada mano.

## II

## UNA ESTEPA DEL NAZAS

¡Ni un verdecido alcor, ni una pradera!  
Tan sólo miro, de mi vista enfrente,  
la llanura sin fin, seca y ardiente,  
donde jamás reinó la primavera.  
Rueda el río monótono en la austera  
cuenca, sin un cantil ni una rompiente,  
y, al ras del horizonte, el sol poniente  
cual la boca de un horno reverbera.  
Y en esta gama gris que no abrillanta  
ningún color, aquí do el aire azota  
con ígneo soplo la reseca planta,  
sólo al romper su cárcel la bellota  
en el pajizo algodonal levanta  
de su cándido airón la blanca nota.

*(Poemas rústicos)*

(Tomado de documento mecanuscrito, en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

SALVADOR DÍAZ MIRÓN  
(1853-1928)

En el romanticismo mexicano, que produjo sucesivos conatos de gran poeta —Rodríguez Galván, Fernando Calderón, Prieto, Altamirano, Acuña, Flores, Peza— Salvador Díaz Mirón, que fue el último, fue también el mejor. Hombre de Veracruz, de la tierra caliente, como se dice en la templada México, escogió como sus primeros maestros a los poetas más cálidos: Byron y Hugo. Después de sus grandes éxitos de vate, cambió de manera y en *Lascas* (Jalapa, 1901) aparece sometido a una disciplina lingüística y métrica terriblemente constrictiva. En los pocos versos que escribió después de *Lascas*, la constricción no hizo más que aumentar.

SURSUM  
*A Justo Sierra*

¡Cuán grata es la ilusión a cuyos lampos  
tienen perenne vida los amores,  
inmarcesible juventud los campos  
y embriagadora eternidad las flores!  
¡Cuán vívido es el iris que colora,  
magia oriental, la suspirada orilla,  
y a cuyo hermoso resplandor de aurora  
radia hasta el fango que después mancilla!  
La verdad, si engrandece la conciencia,  
devora el corazón, nunca sumiso:

es el fruto del árbol de la ciencia  
y siempre hace perder el paraíso.  
Mas aunque el bardo mate la quimera  
y desvíe y aparte de sus ojos  
el prisma encantador, y dondequiera  
mire sombras y vértices y abrojos,  
ha de cantar la redentora utopía,  
como otra estatua de Memnón que suena,  
y ser, perdida la esperanza propia,  
el paladín de la esperanza ajena.

Cuando el mundo, ese Tántalo que aspira  
en vano al ideal, se dobla al peso  
de la roca de Sísifo, y expira  
quemado por la túnica de Neso;  
cuando al par tenebroso y centellante  
imita a Barrabás y adora al Justo,  
y pigmeo con ansias de gigante  
se retuerce en el lecho de Procusto;  
cuando gime entre horrible convulsiones,  
para expiar sus criminales yerros  
cuando sujeto a su fatal cadena  
arrastra sus desdichas por los lodos,  
y cada cual en su egoísta pena  
vuelve a la aflicción de todos;  
el vate, con palabras de consuelo,  
debe elevar su acento soberano  
y consagrar, con la canción del cielo,  
no su dolor, sino el dolor humano.

Sacro blandón que en la capilla austera  
arde sin tregua, como ofrenda clara,

y consume su pábilo y su cera  
 por disipar la lobreguez del ara;  
 vaso glorioso en donde Dios resume  
 cuanto es amor, y que para alto ejemplo  
 gasta y pierde su llama y su perfume  
 por incensar en derredor el templo;  
 sublime Don Quijote que ambiciona  
 caer al fin entre el fragor del rayo,  
 torcida y despuntada la tizona  
 y abierto y rojo por delante el sayo;  
 ave fénix que en fúlgidas empresas  
 aviva el fuego de su hoguera dura,  
 y muere convirtiéndose en pavesas  
 de que renace victoriosa y pura...  
 ¡Eso es el bardo en su fatal destierro!  
 Cantar a Filis por su dulce nombre  
 Cuando grita el clarín: ¡Despierta, hierro!...  
 ¡Eso no es ser poeta ni ser hombre!

Mientras la musa de oropel y armiño  
 execra el polvo por amar la nube,  
 y hace sus plumas con la fe de un niño,  
 y hacia un azul imaginario sube;  
 mientras Ofelia, con el pecho herido  
 por Hamlet y sus trágicos empeños,  
 marcha a las ondas del eterno olvido,  
 cogiendo flores y cantando sueños;  
 el numen varonil entra en la arena,  
 prefiriendo al delirio y al celaje  
 la ciudad con sus ruidos de colmena  
 y el pueblo con sus furias de oleaje;  
 y contempla la tierra purpurada,

y toma y alza, con piedad sencilla,  
un montón de esa arcilla ensangrentada...  
y ese montón de ensangrentada arcilla  
adquiere vida entre su mano estoica,  
vida inmortal y fulgurantes alas,  
y en él respira una belleza heroica  
como en la estatua de la antigua Palas.

Guardar silencio y poseer trompa,  
la recia trompa a cuya voz no exigua  
vendría a tierra, con su estéril pompa,  
el muro hostil de la ciudad antigua;  
ser un Aquiles que a la lid prefiera  
recordar a Briseida en el retiro,  
aunque Patroclo batallando muera...  
¡Eso es mentir a Dios! Pero ¡qué miro!  
Cual la crin del raudal que de alto arranca  
Tus cabellos se agitan... ¡oh maestro!  
¿Por qué sacudes la cabeza blanca  
cual si quisieras arrojar el estro?  
¿Por qué no te alzas a la faz de Harmodio,  
y no repeles, cuando Atenas grita,  
esa montaña de calumnia y odio  
que sobre tu hombro de titán gravita?  
Tu Etna será para tu fuerza flojo;  
Confía en ti y a tu misión no faltes,  
que al hado cruel que lapidó tu arrojo  
irá el volcán cuando debajo saltes.  
¡Rompe en un himno que parezca un trueno!

El mal impera, de la choza al solio;  
todo dolor o iniquidad o cieno:

pueblo, tropa, senado y capitolio.  
¡Canta la historia al porvenir que asoma,  
como Suetonio y Tácito la escriben!  
¡Cántala así, mientras en esta Roma  
Tiberios reinen y Seyanos priven!  
¡Abre la puerta al entusiasmo ausente;  
mueve de un grito el desusado gonce  
y como a chorros de fusión ardiente,  
vierte en los mimbres el vigor del bronce!  
¡Derrama el verbo cuyos soplos crean  
la fe que anima y el valor que salva,  
y que a tu acento nuestras almas sean  
como tinieblas que atraviesa el alba!  
Para el poeta de divina lengua  
nada es estéril, ni la misma escoria.  
¡Si cuanto bulle en derredor es mengua,  
sobre esa mengua esparcirás la gloria!

(Tomado de texto manuscrito, en proceso de ordenación por el  
Archivo Histórico de El Colegio de México.)

AMADO NERVO  
(1870-1919)

Uno de los poetas de la época modernista que gozaron de mayor popularidad. Comenzó prestando atención a la variedad de asuntos y de formas que interesaban a los poetas de la América española entre 1890 y 1900; después, poco a poco, simplificó su estilo —a la vez que su vida— y sus temas fueron la meditación y los sentimientos íntimos. Dirigió, con Jesús E. Valenzuela, la *Revista Moderna de México*, uno de los principales periódicos en la historia literaria de América (1898-1911). De 1905 a 1918 vivió en España como diplomático (salvo breves intervalos). Como ministro de México visitó los países del Plata, y murió en Montevideo. Sus *Obras completas* se imprimieron en veinte y ocho volúmenes, en Madrid (1920-1922), bajo el cuidado de Alfonso Reyes, con estudios y notas ocasionales, reimprimiéndose, además, artículos de Miguel de Unamuno, Enrique Díez-Canedo y Luis G. Urbina sobre el poeta. Al publicarse la segunda edición de las *Obras* (1928) se ha agregado otro volumen. Genaro Estrada ha publicado una excelente *Bibliografía de Amado Nervo* (México, 1925). Consúltense especialmente los números dedicados a su memoria por las revistas *Nosotros* de Buenos Aires y *Atenea* de La Plata.

SI UNA ESPINA ME HIERE...

Si una espina me hiere, me aparto de la espina,  
pero no la aborrezco... Cuando la mezquindad

envidiosa de mí clava los dardos de su inquina,  
esquívase en silencio mi planta, y se encamina  
hacia más puro ambiente de amor y caridad.

¡Rencores! ¡De qué sirven! ¡Qué logran los rencores!  
Ni restañan heridas ni corrigen el mal.  
Mi rosal tiene apenas tiempo para dar flores  
y no prodiga savias en pinchos punzadores:  
si pasa mi enemigo cerca de mi rosal,

se llevará las rosas de más sutil esencia,  
y si notare en ellas algún rojo vivaz,  
será el de aquella sangre que su malevolencia  
de ayer vertió al herirme con encono y violencia  
y que el rosal devuelve trocada en flor de paz.

#### DE TODO MI PASADO...

De todo mi pasado,  
de todas mis tristezas, de todos mis contentos,  
de lo mucho perdido,  
de lo poco ganado,  
de lo que he sonreído  
y de lo que he llorado  
¿qué me queda? Una cosa no más: ¡remordimientos!

¿Por qué no fui mejor  
con los que me quisieron?  
¿Por qué no pude darles tanto amor, tanto amor  
como el que ellos me dieron?

¿Por qué me causó escándalo  
vivir mal comprendido?  
¿Por qué ante la injusticia no fui yo como el sándalo  
“que llena de perfumes el hacha que lo ha herido”?

¿Por qué sintiendo siempre el celeste apetito,  
de lo eterno, a la tierra demasiado miré?  
¿Por qué no pudo mi alma cernerse en lo infinito  
desdeñando miserias mundanales, por qué?

¡Oh señor, no me es dado vivir una vez más  
para llenar de nuevo mis ánforas vacías  
del vino generoso que tú al nacer nos das!  
Ennoblece a lo menos mis postrimeros días  
Y si hubo muchos yerros ¡ya los perdonarás  
teniendo en cuenta las  
tan raras alegrías!

(Tomado de documento mecanuscrito, en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

RAMÓN LÓPEZ VELARDE  
(1888-1921)

Poeta de asuntos mexicanos, cantor de la provincia, en la que sorprendió muchos rasgos de carácter. Su poema breve *Suave patria* aspira a dar una idea sintética del país. Ha ejercido influencia sobre la juventud contemporánea. Publicó dos libros de versos, *La sangre devota*, México, 1916, y *Zozobra*, México. Ha aparecido, además, edición póstuma de sus obras completas en verso y en prosa (su prosa es, también, de gran interés). Consúltese el número dedicado a su memoria por la revista *México Moderno* y la conferencia de Xavier Villaurrutia sobre *La poesía de los jóvenes de México*, México, 1924.

(Tomado de documento mecanuscrito, en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## BARROCO DE AMÉRICA

Sacheverell Sitwell, el arquitecto y poeta, que ha dedicado largos viajes y buenos libros al arte barroco, dice que de sus ocho obras maestras arquitectónicas, cuatro están en México: el sagrario metropolitano, el convento de los jesuitas en Tepozotlán, Santa Rosa de Querétaro y la parroquia de Taxco. América creó en el siglo XVII su gran estilo barroco de construcción y ornamentación, que a veces reflujo sobre España, dueña de otro bien distinto, y aun atravesó los Pirineos, si no me engaña la capilla de la Virgen en la catedral de Perpiñán.

¿No habrá creado América, como en arquitectura, otro gran estilo barroco en poesía? Sí: el de Bernardo de Valbuena, contemporáneo pero independiente de los grandes creadores de estilo en la época barroca de España. Es contemporáneo —lo he señalado más de una vez— de Góngora, jefe de los cultoranos; de Quevedo, maestro de conceptistas; de Lope, dueño de la facilidad compleja; de los coloristas de Sevilla, de Rioja, de Antequera y de Granada. Trae “el rayo de oro del sol de América”. Menéndez Pelayo lo llama “el primer poeta genuinamente americano, el primero en quien se siente la exuberante y desatada fecundidad genial de aquella pródiga naturaleza”. Quintana, menos unilateral en su concepción de la “virgen del mundo, América inocente”, dice que la poesía de Valbuena es “semejante al Nuevo Mundo..., país inmenso y dilatado, tan feraz como inculto, donde las espinas se hallan confundidas con las flores, los tesoros con la escasez, los páramos y pantanos con los montes y selvas más sublimes y frondosos”. Su *Bernardo*, el poema con que aspiró a consagrarse Ariosto hispánico, es por su magnitud

el equivalente poético de Tepozotlán; su *Grandeza mejicana*, el equivalente del sagrario. Nuestras gentes de letras no saben lo que se pierden no leyendo a Valbuena. ¿Qué resulta imposible leerse entero, y sin respiro, el *Bernardo*? También resulta imposible leerse así *La reina de las badas*, de Edmund Spenser; pero todo inglés de buen gusto se lee de cuando en cuando unas páginas del poema, para llenarse los ojos de imágenes luminosas, los oídos de sonoridades finas. Así debería leerse el *Bernardo*.

Valbuena no hizo escuela, que sepamos: a menos que cuidadosa exploración nos revele discípulos suyos, ahora desconocidos. América se dejó envolver en las tres grandes corrientes que fluían de España: la de Lope, la de Quevedo, la de Góngora. Así, las tres se unen, con feliz consorcio, en sor Juana Inés de la Cruz. Se piensa a veces que el siglo XVII en América fue sólo culterano extravagante, y se citan títulos como *Inundación Castálida*, *Ecos de las cóncavas grutas del monte Carmelo* y *Estrella de Lima convertida en sol*. Pero ni todo él fue extravagante, ni siquiera culterano, y a la influencia de Góngora se deben muy buenos versos. Lectores atentos van aquí y allí entresacando trozos de púrpura en la poesía de Hernando Domínguez Camargo, el de Bogotá; de Jacinto de Evia, el de Quito; de Juan de Ayllón, el de Lima; de Luis de Tejada, el de Córdoba del Tucumán.

\* \* \*

América persiste en su barroquismo cuando España lo abandona para adoptar las normas del clasicismo académico. En nuestro siglo XVIII, durante largo tiempo persiste el culto de los maestros del siglo anterior: Lope, Quevedo, Góngora, Calderón, que estilísticamente es “la academia de Góngora”. Así, en México se publican hasta 1777 imitaciones de la *Canción alegórica a un desengaño*, del jesuita Bocanegra, escrita hacia 1650,

tenuemente gongorina (Polifemo, Argos, Arión, verde escollo, en hilos de cristal venas de plata) y fuertemente calderoniana, bien que para responder con optimismo religioso al monólogo de Segismundo:

¿Cielos, en que ley cabe  
 que el arroyo, la rosa, el pez y el ave,  
 que sujetos nacieron,  
 gocen la libertad que no les dieron,  
 y yo — ¡qué desvarío! —  
 naciendo libre, esté sin albedrío?

La única variación, en nuestro siglo XVIII, es la nota prosaica, que no es todavía clasicista, sino a la manera de aquellos oscuros versificadores de la época más oscura de la poesía castellana, Gerardo Lobo y Francisco Gregorio de Salas.

El clasicismo académico llega hasta nosotros con retraso, y no creo que simultáneamente a todas partes: en Buenos Aires aparece antes que en México, según sospecho que sucede en la arquitectura; a Lavardén se le conoce desde antes de 1789, mientras que fray Manuel de Navarrete — nacido en 1768 — no comienza a publicar sus versos hasta 1806. Con él, y con sus amigos de la *Arcadia*, se impone en México el clasicismo. En el P. Sartorio (1746-1829), a ratos muy buen poeta, cuando canta a la Virgen, a ratos muy malo, cuando escribe versos de circunstancias, hay prosaísmo, pero no es clasicista. Se dice que es deudor de Iriarte, pero tanto él como los muchos fabulistas mexicanos de su tiempo debieron de imitar en el poeta de Canarias el género, sin interpretar le la doctrina literaria. El lenguaje de Sartorio, en sus mejores poesías, está lleno de palabras y giros del siglo XVII. Recuerda a sor Juana Inés de la Cruz:

Dulce es la herida; mas mira  
 que es también pena a un amante  
 que estando de amor herido  
 a ver quién le hirió no alcance...  
 Consuélame, pues me heriste;  
 y pues me enfermaste, dame  
 el alivio de la pena  
 que me consume y deshace...  
 Y que hay, junto en ella sola,  
 cuando en todo se reparte...  
 Tú mi jardín noble,  
 tú mi alegre huerto,  
 mi pensil tesalio  
 y mi campo ameno...

La supervivencia culterana es constante en México. No era Francisco Ruiz de León, que publicó la *Hernandía* en 1755, “el último poeta de su escuela”, como se ha creído. Es todavía cultista elegante Cayetano Cabrera Quintero. José Agustín de Castro (1730-1814) calderoniza:

¿No has visto en selva frondosa  
 yedra que se enlaza erguida  
 por dar al ciprés la vida  
 con su estrechez amorosa?  
 ¿Y que cuando veleidosa  
 en otros enredos piensa,  
 ve el ciprés en recompensa  
 que aquel favor que gozaba  
 de ser caricia no acaba  
 cuando pasa a ser ofensa?

Joaquín Velázquez de Cárdenas y León (1732-1786), hombre de amplitud universal, entre sus alegatos de jurista y su cátedra de matemáticas, entre sus exactas observaciones astronómicas y sus investigaciones geodésicas, entre sus proyectos de explotaciones mineras y desagüe de los lagos de México, entre sus lecturas de Bacon y de Newton, escribía sonetos culteranos. Así, el que dedicó *Al más dichoso de los claveles, que mereció nacer en el mejor abril de los labios de Gerarda*:

Estrella de carmín, que a ser llegaste,  
 lisonja del abril en que naciste,  
 tú que copero de la aurora fuiste  
 y en néctares de amor te consagraste,  
 a vida superior te trasladaste,  
 pues de Gerarda el labio mereciste;  
 de su esplendor tu rosicler teñiste  
 en la respiración que le usurpaste.  
 Sumiller de coral, perlas embozas  
 cuando purpúreo rey a otros prefieres:  
 ámbar exhalas que robando gozas;  
 flor te acreditas, pero mucho adquieres;  
 pues cuando ufano en su beldad reposas,  
 más que clavel, el labio suyo eres.

Otro, *A una señorita, a quien, estando mirándose en un espejo, se le cayó e hizo pedazos*, termina así:

Ese espejo, Belisa, por más verte,  
 quebrarse quiso con estudio y arte;  
 que antes sola una vez te miró advierte:  
 ahora se añadió un ojo en cada parte.  
 Cíclope antes de vidrio, en mejor suerte  
 se hizo Argos de cristal para mirarte.

En fin, este culteranismo penetra hasta el siglo XIX, hasta el *Diario de México*, en que se dieron a conocer Navarrete y sus árcades. En octubre de 1806, Mariano Ignacio Madrazo —de quien nada se sabe— publica un mediano soneto culterano a una hermosa envejecida:

Flora es aquella cuya edad luciente  
alma fue del abril, copia del cielo,  
cuyo dorado, cuyo hermoso pelo  
equivocó las luces del oriente...

Y Juan de Dios Uribe —otro desconocido, de quien sólo se sabe que fue oficial en la secretaría del Virreinato y gran devoto de la virgen mexicana de Guadalupe— publica versos culteranos hasta 1812. Para entonces ya está en marcha el proceso de la independencia y, en cuestiones de letras y artes, en el *Diario de México* se comenta a Lessing y a Winckelmann, el mexicano fray Servando de Mier y el venezolano Simón Rodríguez habían traducido la *Atala*, de Chateaubriand, y el botánico Lejarza (1785-1824), clasificador de las orquídeas, dedica versos a una Laura que en el piano “modulaba a Beethoven dulcemente”. Y mientras tanto, Uribe publica en marzo de 1811 el magnífico soneto —que parecería escrito en 1611— *Mi desengaño, arrimado a una fuente que estaba muy rica de jaspes pero sin agua*:

¿No eres tú la que quiso a la mañana  
imitarle las perlas atrevida,  
y en flor de jaspes tienes prevenida,  
por nieve, mármol; pórvido, por grana?  
Pues ese viento de tu pompa ufana,  
ése enjugó tu cristalina vida,  
que quien se puso tan envanecida

fue providencia que quedase vana.  
¿Qué olorosa merced te debe el prado  
engañando, de fuente, tantas flores  
que alistarón su vida a tu cuidado?  
Mentiste la esperanza a sus verdores.  
¡Oh, aviso superior de lo criado!  
¡Oh, propiamente imagen de señores!

(Tomado de documento mecanuscrito, en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## DON JUAN RUIZ DE ALARCÓN

Conferencia pronunciada la noche del 6 de diciembre de 1913, en la tercera de las sesiones organizadas por el Sr. don Francisco J. de Gamoneda en la Librería General, por Pedro Henríquez Ureña, profesor de historia de la lengua y la literatura españolas en la Escuela de Altos Estudios de la Universidad Nacional de México.

Aquí vengo, señores, en apariencia —muchos lo habréis oído decir ya— a sostener una tesis difícil, arriesgada e imprevista, que no faltará quien declare carente de todo fundamento. Vengo a sostener —nada menos— que don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, el singular y exquisito dramaturgo, pertenece de pleno derecho a la literatura de México y representa de modo cabal el espíritu del pueblo mexicano.

Así formulada, rotunda y sin atenuaciones, la tesis es discutible, y acaso no deba quedar en pie. Estoy en la obligación, pues, de justificarla, definiéndola, explicándola, limitándola.

La tesis que ahora voy a exponer no es nueva en mí. Surgió tan pronto como tuve necesidad de definir mis opiniones sobre Alarcón, y me atreví a lanzarla al público hace cerca de dos años, en mi cátedra de literatura española en la Escuela Preparatoria de la Universidad Nacional: aquí presentes hay testigos. Los valiosísimos descubrimientos de mi distinguido compañero y amigo don Nicolás Rangel, con los cuales se prueba que Alarcón abandonó su país natal cuando había andado ya más de la mitad del camino de su vida, me dieron audacia para desarrollar mi antigua tesis.

Implica ésta, para ser justamente inteligible, la exposición de lo que es lícito entender por literatura mexicana y aun por espíritu mexicano. Exige, además, la declaración previa de que no se pretende demostrar que todo Alarcón es explicable por su sola cualidad de mexicano: creo antes que nada en la personalidad individual, y no en la nacional, como origen del genio. Las cualidades de nación y de época forman el marco que encuadra las individuales. ¿Necesitaré añadir que, al clasificar a Alarcón como mexicano, tampoco intento probar que sus obras son copia de las costumbres de Nueva España, y mucho menos del lenguaje y los hábitos del populacho —en quien suele equivocadamente pensarse que reside el carácter local—? “Pocas personas saben comprender con delicadeza las cuestiones relativas al espíritu de los pueblos”, dice Renan en su clásico ensayo sobre *La poesía de las razas célticas*.

Creo indiscutible la afirmación de que existe un carácter, un sello regional, un *espíritu nacional* en México. Para concebirlo, para comprenderlo, hay que comenzar, a mi juicio, por echar a un lado la fantástica noción de *raza latina*, a que tanto apego tiene el *demi-monde* intelectual. Sólo ha de hablarse de *cultura latina*, o, en rigor, *novolatina*: es decir, cultura de los pueblos que hablan idiomas romances, y que a Roma deben étnicamente muy poco, y en civilización mucho, pero no todo, porque lo más proviene de las fuentes griegas y hebreas y del vivificador contacto con los grupos germánicos en la Edad Media.

En México, como en toda la América de habla castellana, el elemento primordial es el español: el *espíritu nacional* no es otra cosa que espíritu español modificado. Modificado principalmente por el medio y luego por las mezclas: así lo prueba la unidad fundamental de la familia hispanoamericana, que la distingue de la familia española europea (hasta en signos externos como la pronunciación) y que establece un parentesco mucho

más cercano entre los pueblos más disímiles del Nuevo Mundo que entre cualquiera de ellos y España. El pueblo español, mucho más definido que los aborígenes de América —definido por siglos de vida nacional, por la lenta modelación de la cultura, que es al cabo de la que hace surgir las *voces de los pueblos*, el espíritu de las naciones— hubo de imponerse, de constituir el núcleo mental, el centro espiritual de las sociedades nuevas que aquí se organizaron.

Las modificaciones principales las recibió del medio, pero más que del físico (cuya influencia no ha de exagerarse), del medio social especialísimo que crearon las condiciones nuevas, las nuevas organizaciones y adaptaciones que exigía la vida en América, a raíz de una conquista sin precedentes en la historia. Después, al normalizarse esta vida, al definirse las costumbres, los grupos sometidos, aborígenes o no, que al principio se limitaron a continuar oscuramente sus tradiciones propias no se convirtieron en simples imitadores del vencedor, fueron dando, a medida que se fundían con él, su contribución de carácter, de personalidad, al conjunto. En el caso de México, los elementos indígenas (como en las Antillas los africanos) han ejercido poderoso influjo en la vida nacional durante todo el siglo XIX. Las sociedades hispanoamericanas adquirieron así su espíritu peculiar, el cual sólo espera el auxilio de una cultura más extensa y más alta que la alcanzada hasta ahora para manifestarse en plenitud.<sup>a</sup>

<sup>a</sup> No falta quien considere que, si las diferencias entre el espíritu español y el americano no son muy esenciales y profundas hoy, menos habían de serlo en tiempos de Alarcón. Pero es un error. La diferenciación se produjo desde el siglo de la conquista (apunta razones don Justo Sierra en su *Evolución política de México*) y se manifiesta, por ejemplo, en los acres sonetos mexicanos, descubiertos por el insigne García Icazbalceta en la *Sumaria relación de las cosas de Nueva España*, de Baltasar Dorantes de Carranza, contra los españoles peninsulares que aquí venían justamente por los años en que nació Alarcón. Como *pendant* puede citarse la censura que hace de los indios

La existencia inevitable e indiscutible del espíritu nacional, del carácter regional, del local a veces, no implica en todos los casos, empero, la existencia de literaturas nacionales o regionales. ¿Existe una literatura hispanoamericana? ¿Existen literaturas americanas?

Problema semejante al nuestro se discute en los Estados Unidos, poseedores de una literatura muy superior a la de las Américas españolas. La voz más autorizada acaso en el país, la del sabio y sereno William Dean Howells, ha dicho: “La literatura norteamericana no es sino una modalidad (*a condition*) de la inglesa”. Igual debe ser, en verdad, nuestra sentencia. En rigor absoluto, nuestra América no ha dado sino una contribución a la gran literatura española —contribución que se propuso incorporar en la de su patria europea el siempre generoso don Marcelino Menéndez y Pelayo—.

Pero así como existen características regionales en la literatura de las provincias de España —Andalucía, por ejemplo, o Valencia—, han de existir, y existen, las características nacionales de la producción literaria, todavía informe, en cada uno de los países de la América española. No me refiero únicamente a las obras en que se procura el carácter criollo, la descripción de cosas locales. No: cualquier lector avezado a la literatura nuestra discierne sin grande esfuerzo la nacionalidad, sobre todo, de los poetas. Los grandes artistas, verdad es, se llaman a excep-

---

Cristóbal Suárez de Figueroa, hacia el final del Alivio IV en *El pasajero* (1617). Abundan en la literatura de los siglos de oro pasajes relativos al carácter de los indios, que estiman perfectamente definido. Y en 1604 (fecha en que el cultivo de las letras se hallaba prodigiosamente extendido en México) se publicó la *Grandeza mexicana* de Valbuena, de la cual data, según Menéndez y Pelayo, el nacimiento de la poesía americana propiamente dicha. Sobre la vida colonial, las obras de don Joaquín García Icazbalceta y el *México viejo* de don Luis González Obregón son el mejor archivo de noticias para quien no quiera acudir a los libros antiguos.

ción muchas veces. Pero observando por conjuntos ¿quién no distingue la poesía cubana, elocuente, a menudo razonadora y aun prosaica, de la dominicana, llena también de ideología, pero más sobria y a la vez más libre en sus movimientos? ¿Quién no distingue entre la *facundia*, la difícil facilidad, la elegancia venezolana, superficial a ratos, y el lirismo metafísico, singular y trascendental, de Colombia? ¿Quién no distingue, junto a la marcha lenta y mesurada de la poesía chilena, los ímpetus brillantes y las audacias de la argentina? Y ¿quién, por fin, no distingue entre las manifestaciones de esos y los demás pueblos de América, este carácter peculiar: el sentimiento discreto, el tono velado, el matiz crepuscular de la poesía mexicana?

Como los paisajes de la altiplanicie de la Nueva España, recortados y acentuados por la tenuidad del aire, aridecidos por la sequedad y el frío, se cubren, bajo los cielos azul pálido, de tonos grises y amarillentos, así la poesía mexicana parece pedirles su tonalidad. La discreción, la sobria medida, el sentimiento melancólico, crepuscular y otoñal, van concordados con este otoño perpetuo de las alturas, bien distinto de la eterna primavera fecunda de los trópicos: este otoño de temperaturas discretas que jamás ofenden, de crepúsculos suaves y de noches serenas.

Así descubrimos la poesía mexicana desde que se define: poesía de tonos suaves, de emociones discretas. Así la vemos, poco antes de la independencia, en los *Ratos tristes*, efusiones vertidas en notas que a veces alcanzan cristalina delicadeza, por fray Manuel de Navarrete; y luego en José Joaquín Pesado, sobre todo en sus finos paisajes, *Sitios y escenas de Orizaba y Córdoba*, que de seguro requerían más vigoroso pincel, pero a través de los cuales se entrevé un mundo pictórico de extraordinaria fascinación; en las canciones místicas de los poetas religiosos de mediados del siglo (Arango, Guzmán, Martínez); en la estoica filosofía de los tercetos de Ignacio Ramírez; en las añoranzas

que llenan los versos de Riva Palacio; en la grave inspiración clásica de Pagaza y de Othón; en *Pax animae* y *Non omnis moriar*, los más penetrantes y profundos acentos de Gutiérrez Nájera, poeta otoñal entre todos, “flor de otoño del romanticismo mexicano”, como magistralmente le llamó don Justo Sierra; por último, en las emociones delicadas y la solemne meditación de nuestros más amados poetas de hoy, Nervo, Urbina, González Martínez. Excepciones, desde luego, las hay: en Gutiérrez Nájera (*Después*) y en Othón (*Idilio salvaje*) encontramos notas intensas, gritos apasionados; y no serían tan grandes poetas como si les faltaran. Los poetas nacidos en la tierra baja, como Carpio y Altamirano, nos han dado paisajes ardientes. Y sobre todo, me diréis, Díaz Mirón. ¡Ah, sí! Díaz Mirón, que es de los poetas mexicanos nacidos en regiones tórridas, refleja en sus grandes odas los ímpetus de la tierra cálida y en los cuadros del *Idilio* las reverberaciones del sol tropical. Pero a Díaz Mirón debemos también canciones delicadas como la *Barcarola* y la melancólica *Nox*, filosofía serena, como en la oda *A un profeta*, y paisajes tristes, teñidos de emoción crepuscular, como el incomparable *Toque*:

¿Dó esta la enredadera, que no tiende  
como un penacho su verdor oscuro  
sobre la tapia gris? La yedra prende  
su triste harapo al ulcerado muro.

Si el paisaje mexicano, con su tonalidad gris, se ha entrado en la poesía, ¿cómo no había de entrarse en la pintura? No hace mucho, por una de las inacabables ordenaciones que sufren las galerías de la Academia de Bellas Artes, vinieron a quedar frente a frente, en los muros de una sala, los pintores españoles y los mexicanos contemporáneos. Basta llegarse al salón para obser-

var el contraste brusco: de un lado, la cálida opulencia del rojo y del oro, los azules y púrpuras violentos del mar, la alegre luz del sol, las flores vívidas, la carne de las mujeres, en las telas de Sorolla, de Bilbao, de Benedito, de Chicharro, de Carlos Vázquez; del otro, los paños negros, las caras melancólicas, las flores pálidas, los ambientes grises, en los lienzos de Juan Téllez, de Germán Fedovius, de Ángel Zárraga, de Diego Rivera, de Francisco de la Torre.<sup>b</sup>

Así, en medio de la opulencia del teatro español en los si-

<sup>b</sup> Sería largo, y aquí estaría fuera de lugar, citar ejemplos que demostrasen las diferencias entre las literaturas de los diversos países de América. No faltan indicaciones, que me servirían para apoyar mi tesis, en los prólogos de don Marcelino Menéndez y Pelayo en la *Antología de poetas hispanoamericanos* (4 volúmenes, Madrid, 1893-1895); prólogos que se han reimpresso con el título de *Historia de la poesía hispanoamericana* (2 volúmenes, Madrid, 1912-1913) y que constituyen el mejor libro escrito hasta ahora, aunque incompleto, sobre las letras castellanas del Nuevo Mundo. También habría mucho que espigar en las obras de escritores nuestros, menos vastas que la del crítico español: por ejemplo, la de los peruanos don Francisco y don Ventura García Calderón y don José de la Riva Agüero, relativas, ya a su propio país, ya a todo el continente.— La República Argentina es sin duda la que cuenta con más extensa literatura de estudio psicosociológico nacional (obras de Ramos Mejía, Bunge y otros). Sobre la psicología del pueblo cubano se deben muy perspicaces observaciones a don Manuel Márquez Sterling, y al malogrado Jesús Castellanos, muerto en mitad de su admirable labor de cultura, así como el ilustre don Enrique José Varona. Sobre Santo Domingo —mi país— obras diversas de don Federico García Godoy, don Américo Lugo y don Tulio M. Cestero. Acerca de una y otra Antillas he apuntado yo mis ideas, antes que ahora, en trabajos sueltos.

En relación con México, no se ha ensayado aún el estudio general de la psicología del pueblo. Fuera de trabajos más o menos audaces, pero rara vez completos, como los ingeniosos y poco convincentes de don Francisco Bulnes, las mejores observaciones suelen hallarse en páginas de historiadores: ningunas como las sagaces y profundas de don Justo Sierra en *La evolución política de México* (parte de la obra *México: Su evolución social*, que contiene otros trabajos dignos también de consulta en este respecto, como los de don Manuel Sánchez Mármol y don Ezequiel A. Chávez). El estudio del espíritu mexica-

glos de oro, en medio de la abundancia y el despilfarro de Lope, de Calderón y de Tirso, el mexicano Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza da una nota de discreción y sobriedad. No es espejismo de la distancia. Acudamos a su contemporáneo don Juan Pérez de Montalbán, y veremos que nos dice en la *Memoria de los que escriben comedias en Castilla*, al final de su miscelánea *Para todos*:<sup>c</sup> “Don Juan Ruiz de Alarcón las dispone con tal novedad, ingenio y extrañeza, que no hay comedia suya que no tenga mucho que admirar, y nada que reprehender, que después de haberse escrito tanto, es gran muestra de su caudal fertilísimo”.

Si la singularidad de Alarcón se advirtió desde entonces ¿cómo después nadie ensayó explicarla? Abiertamente dígase: Alarcón sólo ha dado tema, por lo general, a estudios académicos; y el juicio académico típico, cualesquiera que sean sus méritos en el análisis paciente y la averiguación minuciosa, desconoce las altas funciones de la crítica: la síntesis, la reconstrucción de la vida espiritual que dio vida a la obra de arte, y la renovación —cada vez que sea necesaria— de los valores literarios. Azorín pide la

---

no en el arte ha comenzado a dar materia, en estos últimos años, a diversos trabajos parciales. Así, el brillante pero inconcluso trabajo de don Alfonso Reyes sobre *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX* (México, 1911) y las interesantes conferencias de don Federico E. Mariscal, en la Universidad Popular Mexicana, sobre la arquitectura. Así también las conferencias de la serie organizada por el señor don Francisco J. de Gamonedá en la Librería General, y a la cual pertenece esta mía: *La literatura mexicana*, por don Luis G. Urbina; *Música popular mexicana*, por don Manuel M. Ponce; *La novela mexicana*, por don Federico Gamboa; *La arquitectura colonial en México*, por don Jesús T. Acevedo. Urbina bosqueja rápidamente la psicología nacional, señalando como rasgo distintivo en la producción literaria la melancolía, sin olvidar aspectos secundarios como la malicia epigramática. Ponce atribuye también carácter melancólico a la música mexicana, y —circunstancia curiosa— se refiere a su concordancia con las horas crepusculares en que suele oírse la.

<sup>c</sup>El *Para todos*, de Montalbán, se publicó en 1632. Poseo edición de Sevilla, 1738.

revisión de los clásicos del idioma. No la revisión: para muchos de ellos hace falta la lectura inicial. Están por juzgar; sobre ellos se transmiten de generación en generación frases vagas, huecas y sin sentido. Fuera de la magna obra de Menéndez y Pelayo (a quien con grave error se confundiría entre los críticos académicos), fuera de excepcionales monografías, no se ha juzgado aún la literatura española.<sup>d</sup>

La crítica académica — y especialmente sus más ilustres re-

<sup>d</sup> Los trabajos más conocidos sobre nuestro dramaturgo son el libro de don Luis Fernández Guerra y Orbe, *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, premiado por la Real Academia Española, Madrid, 1871, y el estudio de don Juan Eugenio Hartzenbusch, que precede al volumen de *Comedias* en la Biblioteca Rivadeneyra, 1852. El libro de Fernández Guerra goza de reputación excesiva: como trabajo biográfico es peligrosísimo, pues expone igualmente verdaderos las suposiciones y los datos ciertos, omitiendo además, con frecuencia, los documentos en que funda estos últimos; como trabajo crítico es caprichoso y de poca sustancia. No negaré, sin embargo, los buenos servicios de investigación y ordenación, y aun de reconstrucción histórica, que se deben al distinguido académico. Don Marcelino Menéndez y Pelayo, que antes elogiaba el libro, señaló después sus defectos en el prólogo a los estudios *Del siglo de oro*, de doña Blanca de los Ríos de Lampérez (Madrid, 1910). Mucho mejores son el estudio y las notas de Hartzenbusch; contienen observaciones críticas muy jugosas.

Poco puede sacarse hoy de los agradables juicios de don Alberto Lista, o de las notas de García Suelto y otros escritores de cuyas opiniones hizo extractos Hartzenbusch en la Biblioteca Rivadeneyra. Mucho menos del trabajo de Philaréte-Chasles, hábil y entusiasta pero muy mal informado; ni de las notas de don Isaac Núñez Arenas a la edición académica de obras selectas de Alarcón (3 volúmenes, 1887).

El estudio de Ferdinand Joseph Wolf, en su trabajo sobre la historia del drama español (*Estudios sobre historia de las literaturas castellana y portuguesa*, 1859; traducción castellana de Unamuno con notas de Menéndez y Pelayo), es excelente, pero de carácter principalmente informativo. El de Adolph-Friedrich Von Schack (*Historia de la literatura y el arte dramático en España, 1845-1846*; traducción castellana de don Eduardo de Mier) es superficial, como suyo. Tiene más interés el ensayo de M. Ed. Barry, al frente de su edición de *La verdad sospechosa* (Colección Merimée, París, 1897; reimpresa

presentantes en este asunto, Hartzenbusch y Fernández Guerra — dio por sentado que Alarcón, a quien tradicionalmente se contaba entre los jefes del teatro nacional, había de ser tan español como Lope o Tirso. El desdén metropolitano, aun inconsciente y sin malicia, ayudado de pereza, vedaba buscar las raíces del carácter propio de Alarcón en su nacionalidad. ¿Cómo la lejana colonia había de engendrar un verdadero *ingenio de la corte*? La patria, en este caso, resultaba mero accidente. Hoy debemos pensar que no. Y ¿no nos dan ejemplo los españoles mismos, reclamando para su literatura a los Sénecas y a Quintiliano, a Luciano y a Marcial, así como a Juvencio y a Prudencio?

Alarcón nació en la ciudad de México hacia 1580: toda probabilidad se inclina a esa fecha. Marchó a España en 1600 o poco antes. Después de cinco años en Salamanca y tres en Sevilla, volvió al país en 1608, se graduó de licenciado en derecho por la antigua Universidad de México. De aquí, suponía Fernández Guerra, regresó a Europa en 1611. Don Nicolás Rangel acaba de descubrir que salió de aquí a mediados de 1613, cuando su célebre biógrafo lo imaginaba estrenando comedias en Madrid. Es de creer que a la corte no llegara hasta 1614. A los treinta y tres años de edad, más o menos, abandonó definitivamente su patria: en España vivió veintiséis más, hasta su muerte. Hombre orgulloso, pero discreto, acaso no habría sido víctima de las acres costumbres literarias de su tiempo si no mediaran su deformidad física y su color moreno (a que parece aludir Lope en una carta), como de mestizo; aunque no hay probabilidad de que lo fuese. Publicó sólo dos volúmenes de comedias, en 1628 y en 1634; sumando las rigurosamente auténticas y exclusivamente suyas (veintitrés apenas) con las dudosas y escritas

---

en 1904 y después sin fecha, hacia 1910). No he podido ver la grande obra de Wilhelm Creizenach, *Geschichte des neuren Dramas*.

en colaboración, no llegan a treinta y cinco, mientras es bien sabido que las de Lope fueron mil ochocientas, ochocientas las de Calderón y cuatrocientas las de Tirso. De seguro comenzó a componerlas antes de 1614, y tal vez algunas escribió: una de ellas, *El semejante a sí mismo*, se juzga probable; y tanto ésta como *Mudarse por mejorarse* (que ofrece varias semejanzas con la anterior) contiene palabras y expresiones que, sin dejar de ser castizas, se emplean más en México, hoy, que en ningún otro país de lengua castellana. Posibilidad tuvo de representarlas aquí, pero se edificó teatro hacia 1597 (el de don Francisco de León), y se estilaban,

fiesta y comedias nuevas cada día,

según testimonio de Bernardo de Valbuena, en su brillante poema de *La grandeza mexicana*. Colaboró, por los años de 1619 a 1623, con el maestro Tirso de Molina, y en *La villana de Vallecas* utilizaron ambos sus recuerdos de América: Alarcón, los de su patria; Tirso, los de la isla de Santo Domingo, donde estuvo de 1616 a 1618.<sup>e</sup> Estos datos aproximados fundan la que

<sup>e</sup> Fernández Guerra, al publicar su libro, había obtenido aun la partida de bautismo de Alarcón, y fijaba conjeturalmente la fecha de nacimiento hacia 1580 u 81, negando además, a mi juicio con acierto, que fuese del dramaturgo la partida de un Juan Ruiz nacido en México en 1572. Menéndez y Pelayo, en sus notas a la traducción de los *Estudios* de Wolf, dice que ya se ha encontrado la verdadera partida de bautismo; igual cosa asegura M. Barry; pero ni uno ni otro indican dónde se ha publicado ni por quién. Sé, por noticias privadas recientes, que don Emilio Cotarelo y Mori refiere estos hechos: don Luis Fernández Guerra le había manifestado que el arzobispo de México (sin duda monseñor Labastida) le envió al fin la partida de bautismo de Alarcón; pero cuando preguntó a los herederos del biógrafo por el documento, no dieron con él. Esta conraindicación me hace creer que no se ha descubierto la partida; aquí, donde hubo de parecer, nadie sabe de ella, y don José María de Agreda, que revisó todos los archivos parroquiales de la capital, declara no

llamaré presunción material de *mexicanismo* a favor de don Juan Ruiz. No bastarían, sin embargo, y exigen el complemento de la prueba psicológica. La curiosa observación de Montalbán, citada mil veces, nunca explicada, como que sugirió al fin a Mr. James Fitzmaurice-Kelly el planteo del problema: “Ruiz de Alarcón —dice— es menos genuinamente nacional que todos

haberla encontrado. Probablemente el año de nacimiento del poeta, 1580 (que M. Ernesto Mérimée da como seguro en su *Precis d’histoire de la littérature espagnole*), se obtuvo de su testamento, publicado por don Jacinto Octavio Picón, pero que no he podido ver.

La próxima publicación de los documentos hallados en el archivo de la antigua Universidad de México por don Nicolás Rangel demostrará plenamente que vivió aquí cinco años a su vuelta de España. Los versos escritos en elogio del *Desengaño de fortuna*, del doctor Careaga, publicado en 1612, pudieron ser escritos antes de la vuelta a América en 1608. Además, el Sr. Rangel esperaba probar que nunca fue teniente de corregidor aquí, como se afirmaba. Los nuevos datos se publicarán en el *Boletín de la Biblioteca Nacional* o en la revista *México*.

M. Barry es responsable de la teoría según la cual *La villana de Vallecas* es obra de Alarcón y Tirso. La teoría me parece plausible; la comedia es indudablemente de Tirso en su plan general y en la mayoría de sus escenas, y entre las alusiones a cosas de América abundan más las antillanas (acto II, escena IX) que las de México (acto I, escena IV), pero al mismo tiempo ciertas escenas en que figura don Pedro de Mendoza hacen pensar en la mano de Alarcón. Sobre las fechas del viaje de Tirso a Santo Domingo debe consultarse a doña Blanca de los Ríos de Lampérez, *Del siglo de oro*, página 28, nota, pues corrige un olvido del mismo dramaturgo, en que no pudieron reparar Menéndez y Pelayo ni Cotarelo.

Pienso, para cuando disponga de tiempo, ensayar nueva clasificación cronológica de las obras de Alarcón. Sin llegar al extremo de Hartzzenbusch, que asignó a tres comedias fecha de 1599 o 1600, sí creo que varias fueron escritas cuando el autor no contaba con medios de llevarlas al teatro: *La culpa busca la pena*, pongo por caso, es inhábil por extremo. Parece que hay por lo menos dos periodos en la carrera de Alarcón: uno de ensayo y otro de madurez, que acaso estén divididos por el año de 1614, en que comienza el que llamaré periodo madrileño. Aun en el de ensayo podrían señalarse dos subdivisiones: años de Salamanca y Sevilla (1600 a 1608) y años de México (1608 a 1613). Al primer periodo pertenecen quizá: *La culpa busca la pena*, *El desdichado*

ellos (Lope, Tirso, Calderón), y la verdadera individualidad, la *extrañeza*, que Montalbán advirtió en él con cierta perplejidad, le hace mejor apreciado por los extranjeros que en su propio país, España”.

Menos español que sus rivales: tampoco escapó al egregio

---

*en fingir, La cueva de Salamanca, Quien mal anda mal acaba, La industria y la suerte, Mudarse por mejorarse, El semejante a sí mismo*, y aun otras que se habían juzgado posteriores, como *La manganilla de Melilla*; al segundo es indudable que corresponden: *La verdad sospechosa, Los favores del mundo, Las paredes oyen, Ganar amigos, El examen de maridos, No hay mal que por bien no venga o Don Domingo de don Blás, Los pechos privilegiados*.

Para llevar a buen término una clasificación que sustituya a las de Hartzbusch y Fernández Guerra, se debe, después de tomar en cuenta los datos históricos ciertos, por desgracia pocos, tratar de establecer criterios fundamentados en el estudio mismo de las obras. Estos criterios podrían tomar en cuenta los elementos siguientes:

I. Sustitución de la moral convencional de la comedia por los conceptos morales propiamente alarconianos: éstos se presentan cada vez más claros y precisos.

II. Evolución del gracioso, que va dejando de serlo para convertirse en criado más o menos discreto. Acaso la obra que señala el momento de transición sea *Los favores del mundo* (ver escena II del acto II).

III. Fórmulas de cortesía: acaso disminuyen a medida que está más lejos la salida de México. Son aún muy notorias en *La verdad sospechosa, Los favores del mundo y Ganar amigos*.

IV. Alusiones a México y personajes procedentes del Nuevo Mundo: van desapareciendo con los años.

V. Reminiscencias literarias: las hay, tanto clásicas como contemporáneas, en las comedias del primer periodo; luego desaparecen. Las alusiones personales sí continúan: las relativas a Lope, primero en elogio y luego en censura, son buena ayuda cronológica.

VI. Dominio de la técnica teatral: mayor, necesariamente, con los años.

VII. Procedimientos de estilo: por ejemplo, finales enumerativos de discurso, como en *La culpa busca la pena, Quien mal anda mal acaba, La manganilla de Melilla*; más tarde desaparecen. Dejos culteranos, de tarde en tarde: nunca desaparecen del todo; acaso haya error en atribuirlos a influencia gongorina, y solamente sean resabios de la expresión amanerada, pintoresca y llena de alusiones mitológicas, que se estimaba entonces necesaria para la galantería.

Wolf el percibirlo, aunque se contentó con indicarlo de paso. Pero limitemos esta idea. El teatro español de la época áurea, que busca su fórmula definitiva con las escuelas de Sevilla y de Valencia, la alcanza en Lope, y la impone durante cien años de esplendor, hasta agotarla, hasta su muerte en los aciagos comienzos del siglo XVIII. No es, sin duda, la más perfecta fórmula de arte dramático. No es sencilla y *discreta*, como el teatro del pueblo helénico, como el teatro de los pueblos germánicos — el de Shakespeare, el de Goethe, el de Ibsen, también el de Wagner — animada lucha de apariencias individuales a cuyo través se asoma el espíritu a la más profunda intuición de los destinos. Es una fórmula artificiosa, de la *comedia*, que pretende vivir por sí sola, bastarse a sí misma, justificarse por su poder de atracción, de diversión, en suma. Dentro de ella caben, y los hubo, grandes casos divinos y humanos; mas no siempre su realidad profunda vence al artificio. Aun el auto sacramental, diverso por su objeto y carácter, soporta la pesadumbre de la casi indomable ficción alegórica.

Así y todo, más amplia y rica es la fórmula española que la francesa de los siglos XVII y XVIII. No vuelvo a la arcaica querrela. No discuto valor de autores. Pongo a Molière entre mis

---

VIII. Metros: con el tiempo paréceme que emplea cada vez menos el endecasílabo (en que nunca fue muy feliz) y menos aún los versos cortos menores de ocho sílabas. Es digno de atención el empleo del soneto en *El semejante a sí mismo*, *Mudarse por mejorarse*, *La prueba de las promesas*, *El dueño de las estrellas*, *Los favores del mundo* y *Las paredes oyen*. El soneto fue muy usado por Lope y Tirso en sus comedias; menos ya por Calderón, y mucho menos por el dramaturgo mexicano.

Las comedias de Alarcón de seguro no salieron a la luz sino después de sufrir retoques, y acaso, aunque con graves riesgos, pudiera en algunas discernirse capas superpuestas. Es evidente que no todas las impresas en 1634 son posteriores a las impresas en 1628. Y que él fuese amigo de retocar y rehacer sus propias obras lo debiera probar *Quién engaña más a quién*, refundición de *El desdichado en fingir*: Fernández Guerra estima que el *rifacimento* es del

favoritos y jamás huyó de Corneille, ni de Racine, aunque sí de los centenares de volúmenes que sobre ellos escriben sus compatriotas, empeñados en sorprenderles tantos secretos como a Platón o a Dante. Digo sólo que la fórmula del teatro francés, que tuvo su arquetipo en la existencia cortesana, sujeta a corto espacio y pocos movimientos y mesurada expresión (por mucho que estas condiciones permitan, más que otras ningunas, penetrar hondamente en el elemento cómico de los usos sociales y crear la especie peculiar de la *comedia de costumbres*), es fórmula menos libre, menos variada y animada, que la española, hecha para divertir, con su brío y agitación, a una sociedad de vida más ardiente y más franca.

La necesidad de movimiento: ésta es la característica de la vida española en los siglos áureos. Y este movimiento, que se desparrama en guerras y navegaciones, que acomete magnas empresas religiosas y políticas, es el que en la literatura hace de la *Celestina*, del *Lazarillo*, del *Quijote*, ejemplos iniciales del realismo activo, no meramente descriptivo o analítico; que en los conceptistas y culteranos se ejercita de improvisado modo consumiéndose en perpetuo esfuerzo de invención; y que por fin, en el teatro, convierte la vida en la apariencia de rápido e ingenioso mecanismo.

Nadie como Lope de Vega para dominar ese mecanismo (en buena parte invento suyo) y someterlo a toda suerte de combinaciones, multiplicando así los modelos que inmediatamente

---

mismo Alarcón, y aduce buenas razones en pro; pero Menéndez y Pelayo opina terminantemente en contra, en nota (sin explicaciones) a los *Estudios* de Wolf. Así y todo, más me inclino a la primera opinión que a la segunda. Hartzenbusch creía que fuesen de Alarcón mismo trozos de la refundición. La escena inicial del primer acto, por ejemplo, parece demasiado culterana para suya; pero sí sugieren su mano pormenores que no existían en la obra primitiva, incluso la reminiscencia de *Las paredes oyen* que señaló Fernández Guerra.

adoptó España entera. Dentro del mecanismo de Lope cupieron desde la vaciedad absoluta hasta la más vigorosa humanidad; pocas veces la tesis; nunca, quizás, el problema ético o filosófico. En Tirso, en Calderón, por un momento en tal cual otro dramaturgo, como Mira de Mescua, esos problemas entraron e hicieron al teatro español lanzarse en vuelos vertiginosos, rara vez con absoluto equilibrio, siempre con la plenitud de la audacia romántica.

En medio de este teatro artificioso pero rico y brillante, don Juan Ruiz de Alarcón manifestó personalidad singular. Entróse como aprendiz por los caminos que abrió Lope, y lo mismo ensaya la tragedia grandilocuente (en *El Anticristo*) que la comedia extravagante (en *La cueva de Salamanca*). Quiere, pues, conocer todos los recursos del mecanismo y medir sus propias fuerzas; día llega en que se da cuenta de sus capacidades reales, y entonces cultiva y perfecciona su huerto cerrado. No es rico en dones de poeta; carece por completo de virtud lírica; versifica con limpieza (salvo en los endecasílabos) y a veces con elegancia. No es audaz y pródigo como su maestro y enemigo, Lope, como sus amigos y rivales; es discreto (como mexicano), escribe poco, pule mucho, y se propone dar a sus comedias significación y sentido claros. No modificó, en apariencia, la fórmula del teatro español (por eso superficialmente no se lo distingue entre sus émulos, y puede suponérselo tan español como ellos); pero internamente su fórmula es otra.

El mundo de la comedia de Alarcón es, en lo exterior, el mismo mundo de la escuela de Lope: galanes nobles que pretenden, contra otros en su categoría, o más altos, a menudo príncipes, a damas vigiladas, no por madres que jamás existen, sino por padres, hermanos o tíos; enredos e intrigas de amor; conflictos de amor por el decoro femenino o la emulación de los caballeros; amor irreflexivo en el hombre, afición variable en

la mujer; solución, la que salga, distribuyéndose matrimonios aun innecesarios o inconvenientes. Pero este mundo, que en la obra de los dramaturgos peninsulares vive y se agita vertiginosamente, anudando y reanudando conflictos como en compleja danza de figuras (*vid.* George Meredith), en Alarcón se mueve con menos rapidez; su marcha, su desarrollo son más meditados y más calculados, sometidos a una lógica más estricta (salvo los desenlaces). Ya señaló en él Harzenbusch “la brevedad de los diálogos, el cuidado constante de evitar las repeticiones, la manera singular y rápida de cortar a veces los actos” (y las escenas). No se excede, si se lo juzga comparativamente, en los enredos; mucho menos en las palabras; reduce los monólogos, las digresiones, los arranques líricos, las largas pláticas y disputas llenas de brillantes juegos de ingenio. Sólo los relatos suelen ser largos, por excesivo deseo de explicación, de lógica dramática. Sobre el ímpetu y la prodigalidad del español europeo que creó y divulgó el mecanismo de la *comedia*, se ha impuesto, como fuerza moderadora, la prudente sobriedad, la discreción del mexicano.

Y son también de mexicano los dones de observación. La observación maliciosa y aguda, hecha con espíritu satírico, no es privilegio de ningún pueblo; pero, si bien el español la expresa con abundancia y desgarro (¿y qué mejor ejemplo, en las letras, que las inacabables diatribas de Quevedo?), el mexicano la guarda socarronamente para lanzarla, bajo concisa fórmula, en oportunidad inesperada. Las observaciones breves, las réplicas imprevistas, las fórmulas epigramáticas, abundan en Alarcón, y constituyen uno de los atractivos de su teatro. Y bastaría comparar, para este argumento, los enconados ataques que le dirigieron Quevedo mismo y Lope y Góngora, y otros ingenios eminentes — si en esta ocasión mezquinos — con las sobrias respuestas de Alarcón, por vía alusiva, en sus comedias, par-

ticamente aquella, no ya satírica sino amarga, de *Los pechos privilegiados* (acto III, escena III):

Culpa a aquel que, de su alma  
olvidando los defetos,  
graceja con apodar  
los que otro tiene en el cuerpo.

La observación de los caracteres y las costumbres es el recurso fundamental y constante de Alarcón, mientras en sus émulos es incidental: y nótese que digo la observación, no la reproducción espontánea de las costumbres ni la libre creación de los caracteres, en que no les vence. Este propósito de observación incesante se subordina a otro más alto: el fin moral, el deseo de dar a una verdad ética aspecto convincente de realidad artística.

Alarcón crea, dentro del antiguo teatro español, la especie, en éste solitaria, sin antecedentes calificados ni sucesión inmediata, de la *comedia de costumbres*. No sólo la crea para España, sino también para Francia: imitándolo, traduciéndolo, no sólo a una lengua diversa, sino a un sistema artístico diverso, Corneille introduce en Francia, con *Le menteur*, la alta comedia, que iba a ser en manos de Molière labor fina y profunda. Esa comedia, al extender su imperio por todo el siglo XVIII, vuelve a entrar en España para alcanzar nuevo apogeo, un tanto pálido, con don Leandro Fernández de Moratín y su escuela, en la cual figura, significativamente, otro mexicano de discreta personalidad artística: don Manuel Eduardo de Gorostiza.

Aunque en Lope se hallen obras cercanas al tipo, como *El premio del bienhablar*, nunca podrá confundirse su arte espontáneo y sin tesis con el reflexivo y bien orientado de Alarcón.

Y al llegar aquí confieso (nunca pensé negarlo) que la nacionalidad no explica por completo al hombre. Las dotes de observador de nuestro dramaturgo, que coinciden con las de su pueblo, no son todo su caudal artístico: lo superior en él es la trasmutación de elementos morales en elementos estéticos, don rara vez concedido a los creadores. Alarcón es singular, por eso, no sólo en la literatura española, sino en la literatura universal.

Su nacionalidad no nos da la razón de su poder supremo; sólo su vida nos ayuda a comprender cómo se desarrolló. En un hombre de alto espíritu, como el suyo, la desgracia aguza la sensibilidad y estimula el pensar; y cuando la desgracia es perpetua e indestructible, la hiperestesia espiritual lleva fatalmente a una actitud y a un concepto de la vida hondamente definidos y tal vez excesivos. Ejemplo clarísimo, el de Leopardi.

En el caso de Alarcón, orgulloso y discreto, observador y reflexivo, la dura experiencia social le llevó a formar un código de ética práctica cuyos preceptos reaparecen a cada paso con las comedias. No es una ética que esté en franco desacuerdo con la de los hidalgos de entonces, pero sí señala rumbos particulares, que a veces importan modificaciones. Piensa que vale más (usaré las clásicas expresiones de Schopenhauer) *lo que se es* que *lo que se tiene* o *lo que se representa*. Vale más la virtud que el talento y ambos más que los títulos de nobleza; pero éstos valen más que los favores del poderoso, y más, mucho más, que el dinero. Ya se ve: don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza vivió mucho tiempo con escasa fortuna (así nos lo dice Cervantes, en su relación de la fiesta celebrada en Sevilla, el año de 1606, por la cofradía literaria de los Jiménez de Enciso, de la que era socio el mexicano); él mismo alude a sus dificultades y estrecheces de pretendiente, y sólo en la madurez alcanzó la posición económica apetecida. En cambio, sus títulos de nobleza eran excelentes, como que su

padre descendía de los Alarcones de Cuenca, ennoblecidos en el siglo XII, y de la ilustrísima casa de los Mendoza, que en el siglo XVII contaba con sesenta mayorazgos (entre ellos ducados, condados y marquesados) y de cuyas diversas ramas habían salido el primer almirante de Castilla en el siglo XIV y el primer virrey de México en el XVI, y, para las letras, don Pedro López de Ayala, el marqués de Santillana, los dos Manriques, Garcilaso de la Vega, don Diego Hurtado de Mendoza. Alarcón nos dice en todos los tonos y en todas las comedias —punto menos— la incomparable nobleza de su estirpe: debilidad que le conocieron en su época y que le censura en su rebuscado y venenoso estilo Cristóbal Suárez de Figueroa.

El honor, ¡desde luego! El honor debe ser cuidadosa preocupación de hombre o de mujer; y debe oponerse como principio superior a toda categoría social, aunque sea la realeza. Las nociones morales no pueden ser derogadas por ningún hombre, aunque sea rey, ni por motivo alguno, aunque sea la pasión más legítima (el amor, o la defensa personal, o el castigo por deber familiar, supervivencia de la moral antihistórica). Entre las virtudes ¡qué alta es la piedad! Alarcón llega a pronunciarse contra el duelo, y sobre todo contra el deseo de matar. Además, le son particularmente caras las virtudes que pueden llamarse lógicas; la sinceridad, la lealtad, la gratitud, así como la regla práctica que debe complementarlas: la discreción. Y por último, hay una virtud de tercer orden que estimaba en mucho: la cortesía. Vosotros quizás extrañaréis se os diga que éste es el dicho precisamente en los tiempos de nuestro dramaturgo: “cortés como un indio mexicano”, dice en el *Marcos de Obregón* Vicente Espinel. A fines del mismo siglo XVII decía el venerable Palafox, al hablar de las *Virtudes del indio*: “La cortesía es grandísima”. Alarcón mismo fue sin duda muy cortés: Quevedo, con su irrefrenable maledicencia, le llamaba mosca y zalamero. Y en sus comedias

se nota una abundancia de expresiones de cortesía y amabilidad que contrasta con la usual omisión de ellas en los dramaturgos peninsulares.

Grande cosa —piensan— es el amor; ¿pero es posible alcanzarlo? La mujer es voluble, inconstante, falsa; se enamora del buen talle, o del pomposo título, o —cosa peor— del dinero. Sobre todo, la abominable, la mezquina mujer de Madrid, que vive soñando con que la obsequien en las tiendas de plateros. La amistad es afecto más desinteresado, más firme, más seguro. Y ¡cómo no habría de ser ésa la experiencia del dramaturgo!

El interés que brinda este conjunto de conceptos sobre la vida humana es que se los ve aparecer constantemente con motivos de acción, como estímulos de conducta. No hay en Alarcón tesis que se planteen y desarrollen silogísticamente, como en ciertos dramas del siglo XIX; no surgen tampoco bruscamente, con ocasión de conflictos excepcionales, como en *García del Castañar* o *El alcalde de Zalamea* (pues el teatro de los españoles europeos, fuera de los casos extraordinarios, se contenta con normas convencionales, en las que no se paran largas mientes). No; las ideas morales de éste que fue “moralista entre hombres de imaginación” (Hartzenbusch) circulan libre y normalmente, y se le incorporan al tejido de la comedia, sin pensar sobre ella ni convertirla en disertación metódica. Por lo común, aparecen bajo forma breve, concisa, como incidentes del diálogo; o bien se encarnan en un ejemplo, tanto más convincente cuanto que no es un tipo unilateral: tal es el don García de *La verdad sospechosa* y el don Mendo de *Las paredes oyen* (ejemplos a contrario) o el Garci Ruiz de Alarcón de *Los favores del mundo* y el marqués don Fadrique de *Ganar amigos*.

El don de crear personajes es el tercero de los grandes dones de Alarcón. Para desarrollarlo, le valió de mucho el amplio mo-

vimiento del teatro español, cuya libertad romántica (semejante a la del inglés isabelino) permitía mostrar a los personajes en todas las situaciones interesantes para la acción, cualesquiera que fuesen el lugar y el tiempo; y así, bajo el principio de unidad lógica que impone a sus caracteres, gozan éstos de extenso margen para manifestarse como seres capaces de aficiones diversas. No sólo son individualidades con vida amplia, sino que su creador los trata con simpatía; a las mujeres, no tanto (oponiéndose en esto su compañero ocasional, Tirso); a los protagonistas masculinos sí, aun a los viciosos. Por momentos diríase que en *La verdad sospechosa* Alarcón está de parte de don García, y hasta esperamos que prorrumpe en un elogio de la mentira, digno del ingenio de Mark Twain o de Oscar Wilde. Y ¿qué personaje hay, en todo el teatro español, de tan curiosa fisonomía como *Don Domingo de don Blas*, apologista de la conducta lógica y de la vida sencilla y cómoda, sin cuidado de qué dirán; paradójico en apariencia pero profundamente humano; personaje digno de la literatura inglesa, en opinión de Wolf; digno de Bernard Shaw, puede afirmarse hoy?

Pero además, en el mundo alarconiano se dulcifica la vida turbulenta, de la perpetua lucha e intriga, que reina en el drama de Lope o de Tirso, así como la vida de la colonia era mucho más tranquila que la de su metrópoli: se está más en casa que en la calle; no siempre hay desafíos; hay más discreción y tolerancia en la conducta; las relaciones humanas son más fáciles, y los afectos, especialmente la amistad, se manifiestan de modo más normal e íntimo, con menos aparato de conflicto, de excepción y de prueba. El propósito moral y el temperamento meditativo de Alarcón iluminan con pálida luz y tiñen de gris melancólico este mundo estético, dibujando con líneas claras y firmes, más regular y más sereno que el de los dramaturgos españoles, pero sin sus riquezas de color y forma.

Todas estas cualidades, que en parte se derivan de su propio genio, original e irreductible, en parte de su experiencia de la vida, y en parte de su nacionalidad y educación mexicana, todas ellas, colocadas dentro del marco de la tradición literaria española, hacen de Alarcón, como magistralmente dijo Menéndez y Pelayo, en brevísimo juicio que ojalá hubiese ampliado, “*el clásico de un teatro romántico* (a semejanza de Ben Jonson en Inglaterra), sin quebrantar la fórmula de aquel teatro ni amen- guar los derechos de la imaginación en aras de una preceptiva estrecha o de un dogmatismo ético”, dramaturgo que encontró “por instinto o por estudio aquel punto cuasi imperceptible en que la emoción moral llega a ser fuente de emoción estética, y sin aparato pedagógico, a la vez que conmueve el alma y encien- de la fantasía, adoctrina el entendimiento como en escuela de virtud, generosidad y cortesía”.

Artista de espíritu clásico (entendida esta designación en el sentido de artista sobrio y reflexivo), Alarcón revela en su orientación misma su carácter nacional. Acaso parezca exage- ración desmedida atribuir tales tendencias clásicas a un país, como México, que nunca ha podido, como ninguno de sus hermanos de América, formarse una cultura propia, discipli- nada y superior.<sup>i</sup> Pero dentro de las imperfecciones inherentes a la vida colonial, México fue el más clásico solar de la cultura española en el Nuevo Mundo: fue aquí donde se extendió más y dio mayor caudal de frutos. ¿Qué otro pueblo de América — ni el Perú siquiera — recibió falange de humanistas comparable con la que vino a México a seguidas de la conquista — los que desde luego trajeron la imprenta, la universidad, las letras lati- nas y castellanas — ? ¿Qué otro pueblo de América sería capaz

<sup>i</sup> El documento mecanuscrito agrega la frase: “única que con absoluto derecho puede llamarse clásica” que, sin embargo, ha sido tachada a mano.

de ostentar un esplendor de cultura autóctona, por igual científica y artística, como el de México en el siglo XVIII? Y dentro de esta cultura, el espíritu mexicano se orientó siempre hacia las aficiones clásicas. México produjo a dos, y educó a uno, de los mejores poetas modernos en lengua latina, los jesuitas Abad, Alegre, Landívar, lejanos y brillantes discípulos del arte, lleno de sutiles secretos de perfección, de Horacio y de Virgilio. La afición al espíritu clásico, sobre todo al de Roma, nunca ha faltado en México: no necesito aducir ejemplos. Menéndez y Pelayo no pudo dejar de observarlo: México es, dice, “país de arriesgadas tradiciones clásicas, a las cuales por uno u otro camino vuelve siempre”.

No está, pues, fuera de las tendencias del espíritu mexicano Juan Ruiz de Alarcón al revelarse clásico de espíritu, tanto por su disciplina artística (en la que, bien se comprende, es el primero entre todos sus compatriotas), como por sus aficiones a la literatura del Lacio, por su afinidad, tanta veces señalada, con la musa sobria y pensativa de Terencio. Pero su espontánea disciplina, por lo que tenía de clásica, nunca le impidió apreciar el valor del arte de su tiempo (nunca ha sido del clásico vivir en desacuerdo con su época); no sólo adoptó el sistema dramático de Lope, y puso en él su nueva orientación, sino que estudió con interés toda la literatura de entonces: hay en él reminiscencias, por ejemplo, de Quevedo y de Cervantes (aunque no autorizan, ni con mucho, para tenerle por discípulo de éste, como pretendió Fernández Guerra), y aun del romance popular, con no ser el suyo un espíritu popular, sino aristocrático.

Por eso, hay en su obra ensayos que no pertenecen al tipo de comedia que desarrolló y perfeccionó. De ellos, el más importante es *El tejedor de Segovia*, brillante drama novelesco, de extravagante asunto romántico, pero a través del cual se descubre la musa propia de Alarcón, predicando contra la matanza y

definiendo la suprema nobleza. Ni debe olvidarse *El Anticristo*, tragedia religiosa inferior a las de Calderón y Tirso; de argumento a ratos monstruoso; pero donde sobresale, por sus actitudes hieráticas, la figura de Sofía, y donde se encuentran pasajes de los más elocuentes de su autor, los que más se acercan al tono lírico (así el que comienza: “Babilonia, Babilonia”).

Tiene la comedia dos grandes tradiciones, que suelen llamarse, recortando el sentido de las palabras, romántica y clásica o poética y realista. Ambas reconocen como base necesaria la creación de vida estética, de personajes activos y situaciones ingeniosas; pero la primera se entrega desinteresadamente a la imaginación, a la alegría de vivir, a las emociones amables, al deseo de ideales sencillos, y confina a veces con el idilio y la utopía, como en *Las aves* de Aristófanes y *La tempestad* de Shakespeare: la segunda quiere ser espejo de la vida social y crítica en acción de las costumbres, se ciñe a la observación exacta de hábitos y caracteres, y a menudo se aproxima a la tarea del moralista psicólogo, como Teofrasto o Montaigne. De la primera han gustado genios mayores: Aristófanes y Shakespeare, Lope y Tirso. Los representantes de la segunda son artistas más limitados, pero admirables señores de su dominio, cultores perfectos y delicados. De su tradición es patriarca Menando: a ella pertenecen Plauto y Terencio, Ben Jonson, Molière y su numerosa secuela. Alarcón es su representante de genio en la literatura española —muy por encima de Moratín y su grupo— y acaso México deba contar como blasón propio haber dado bases, con elementos de carácter nacional, a la constitución de esa personalidad singular y gloriosa.

Sobre la ortología de Alarcón trae buenos datos el libro *Ortología clásica de la lengua castellana* (Madrid, 1911), de don

Felipe Robles Dégano, que le llama “el príncipe de nuestros ortólogos”.<sup>f</sup>

(Tomado de documento mecanuscrito, en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

---

<sup>f</sup> Después de escrita esta conferencia, sé que sostiene la misma tesis que yo, en trabajo inédito aún, don Francisco Pascual García, miembro de la Academia Mexicana. También la sostiene, pero ya con diferencia a la disertación mía, don Luis G. Urbina en la suya sobre *El teatro nacional* (1914).

## TRADUCCIONES Y PARÁFRASIS EN LA LITERATURA MEXICANA DE LA ÉPOCA DE LA INDEPENDENCIA

“Lo que faltaba en México y en Lima —ha dicho don Marcelino Menéndez y Pelayo, con grande exactitud, refiriéndose al siglo XVIII —no era caudal de ciencia, sino crítica y gusto.” La observación no pierde fuerza al aplicarse a los comienzos del siglo XIX en México: en muchos escritores de la época se advierten cultura relativamente extensa y escaso gusto. Un servil apego a las reglas de los preceptistas seudoclásicos formaba singular consorcio con un mitigado culteranismo (al cual, hay que confesarlo, se deben en esta época elegancias de estilo poco comunes entre los secuaces del gusto académico: así en las poesías del matemático Joaquín Velázquez de León, de José Agustín de Castro, de Juan de Dios Uribe). Los literatos leían a Aristóteles y a Horacio, y el *Diario de México* publicaba extractos de Lessing y de Winckelmann; pero ni se sabía interpretar a los antiguos, ni la voz pujante de renovación lanzada por el genio alemán, aunque llegó hasta aquí, encontró eco. La crítica literaria, de la cual hay bastantes muestras en el *Diario*, era pobrísima en ideas (ejemplos: Beristáin en su *Biblioteca* y en artículos del *Diario* firmados; el Ex. D. P. Barquera en diversos periódicos; Francisco María Torquemada en su fallo como juez del concurso teatral de 1806; José María Terán, en su ataque al *Periquillo Sarniento*; el mismo Pensador Mexicano, en las disparatadas observaciones críticas incidentales de sus escritos).

Pero el estudio de los antiguos era constante (el del latín

era imprescindible en toda educación), y no cabe duda de que a él deben buenas cualidades de estilo escritores de la época: Ochoa, Navarrete, Quintana Roo. En latín se escribía mucho, especialmente inscripciones y epigramas en ocasiones solemnes (tales como la exaltación de Carlos IV al trono en 1790, la jura de Fernando VII en 1808, la entrada y la muerte de virreyes y arzobispos), poemas (los componían Mociño, los Larrañaga, Sartorio y otros), y sermones: los hay, por ejemplo, del padre Díaz Ortega, del doctor Peña Campuzano, del padre Vasconcelos y Vallarta. Los trabajos científicos solían escribirse aún en latín (así los del ya citado Mociño). En 1748 el mexicano Pedro Rodríguez y Arizpe había publicado una *Instrucción para hacer versos latinos*, que fue reimpresa en 1806: señal de que había demanda. Posteriormente Manuel Calderón de la Barca publicó unos *Preceptos de latinidad*, en verso.

Los jesuitas mexicanos fueron consumados latinistas (apenas es necesario recordar a Abad y Alegre); no desmentían la regla los que sobrevivían al entrar el siglo XIX, en Europa o en México, como el teólogo Iturriaga y el biógrafo Maneiro.

Se comprende que el estudio constante de la lengua y los autores del Lacio llevara a los mexicanos a traducirlos con frecuencia, y, en efecto, las traducciones de obras clásicas abundan.

En primer lugar, por el orden cronológico y por la cantidad, deben ser mencionados al respecto los hermanos Bruno y Rafael Larrañaga, últimos latinistas del tipo colonial puro, ya desmedrado: autores de poemas latinos; zurcidor, el uno, de un centón de versos de Virgilio combinados para producir una *Margileida*, poema cristiano en elogio de fray Antonio Margil; traductor infeliz, el otro, de toda la obra virgiliana. De otro mexicano anterior a los Larrañaga, Toxica, se dice que emprendió una traducción de Virgilio, la cual no llegó a ver la luz; y el P. Abad había traducido varias églogas.

Pero estas versiones pertenecen al siglo XVIII, si bien los hermanos Larrañaga vivieron hasta ya entrado el siglo XIX. De Virgilio no vuelve a encontrarse una versión en México hasta 1830: los cuatro libros primeros de la *Eneida*, puestos en prosa castellana por Carlos María de Bustamante. No es de creer que el fecundo escritor político hubiera olvidado el latín: consta que su educación fue variada, como correspondía a un bachiller en artes y licenciado en derecho; además, el escrupuloso García Icazbalceta cita hasta el nombre del profesor de gramática latina que tuvo Bustamante, y menciona el hecho de que éste se hizo simpático al virrey Azanza por una inscripción en latín. ¿Cómo, pues, al dar a luz una versión de cuatro libros de la *Eneida*, para uso de escolares, a fin de facilitarles la inteligencia del texto virgiliano, declara Bustamante haberse servido de la versión francesa de Leblond, y sólo se le ocurre pedir perdón por no saber bastante francés? Sólo cabe suponer que las múltiples actividades que absorbieron su tiempo desde su juventud le hicieron abandonar durante treinta años la práctica de la lengua sabia, y que en 1830 le era más fácil traducir la prosa francesa que el verso latino. Claro es que esta versión para escolares, hecha durante un receso de labores legislativas, apenas puede ser tomada en cuenta como trabajo literario: toda ella es infiel y redundante, plagada de errores fáciles de comprobar.

De cuando en cuando aparecen intercalados y subrayados pasajes de la traducción en prosa del P. Moya que fue malamente atribuida a fray Luis de León, y de la versificada, *ad usum Delphinis*, de Iriarte.

Pero nunca es en vano el trato con los grandes maestros; y Bustamante, de suyo escritor incorrecto y desordenado, aunque pintoresco y con sus puntas de imitador de Cervantes, logra en esta versión cierta dignidad de estilo que, si todavía queda muy lejos de Virgilio, está por encima de la forma usual en el autor

del *Cuadro histórico de la revolución mexicana*. Hay en ella, sobre todo, un vago sabor arcaico que hace agradable la prosa considerada en sí misma. El comienzo dará idea del conjunto:

Yo soy el mismo que en otro tiempo hice resonar estas campiñas con mi sutil zampoña, y que ha venido a estos bosques para enseñar al labrador codicioso el arte de formar la tierra a que cumpla sus deseos, y en este mismo lugar ha gustado de oír mis lecciones; mas ahora canto las hazañas guerreras de héroe que, perseguido primeramente por los destinos enemigos, y precisado a huir de la ciudad de Troya, llegó a Italia a las márgenes del río Lavinio. Hecho por mucho tiempo objeto de la venganza de los dioses, y provocado por resentimientos de la implacable Juno, corrió mil riesgos y peligros por mar y tierra. ¡Cuántos contrastes con todos los horrores de la guerra no tuvo que sufrir, cuando estableció sus dioses en el Lacio, zanjó los cimientos de una ciudad que ha sido la cuna del imperio de los latinos, y donde salieron los reyes de Alba y los fundadores de las altas murallas de la soberbia Roma!

¡Musa! Descorre a mis ojos el misterio de esta persecución. Dime: ¿qué divinidad ha sido ofendida? ¿Por qué causa, irritada la reina de las diosas, suscita tan terribles vicisitudes y contradicciones, y expone a tan eminentes peligros un héroe distinguido por su piedad? Los dioses también se entregan a los crueles resentimientos...

Horacio fue, como debía esperarse, el poeta más traducido; hecho que ignoró don Marcelino Menéndez y Pelayo al escribir su *Horacio en España*, pues no cita versiones mexicanas anteriores a las de José Joaquín Pesado.

Aparte de la versión del *Beatus ille* por el padre Alegre, en bien modulados endecasílabos, reproducida en el *Diario de México*

(8 de agosto de 1809), aparecen en este y otros periódicos muchas traducciones de Horacio por poetas distinguidos unas veces, otras por versificadores ya olvidados. Casandro de Rueda y Barafiejos tradujo el *Pindarum quisquis* (*Gazeta de Literatura*, de Alzate, 31 de enero de 1792); Ochoa, tres odas (XIII, XXX y XXXVIII del libro I, las incluyó en las *Poesías de un mexicano*, con errores de numeración); Sánchez de Tagle, la oda a Mecenas (*Diario*, 1 de noviembre de 1809: en la edición de sus *Poesías* declara haber traducido otras muchas cuando no conocía sino las pobres versiones del jesuita Urbano Campos, pero nunca publicó, que sepamos, sino la citada); José Agustín de Castro, trozos del *Arte poética* (volumen de *Poesías humanas*); Francisco Ortega, la oda *Pastor quum traheret*, modelo de la *Profecía del Tajo*, en estilo reminiscente de fray Luis de León (tomo de *Poesías*).

Hay otras versiones, hechas por poetas no identificados, bastante correctas en general: de J. J. Z., el *Beatus ille* (*Diario*, 17 de marzo de 1808) y la oda *Diffugere nives* (*Diario*, 25 de agosto de 1808); de J. M. de C., la oda *Otium divos rogat* (*Diario*, 30 de enero de 1815) y la *Pastor quum traheret* (6 de febrero de 1815); de J. M. y V., la misma *Pastor quum traheret* (20 de febrero de 1815).

Se distinguen como pulcras, entre estas versiones, las de Ochoa:

Los aparatos pérsicos no quiero;  
 Ni las coronas con esmero insignes  
 Ni el sitio busques, do exquisita rosa  
 Tarda se críe.  
 Procuero sólo que al sencillo mirto  
 Nada le añadas: tanto a ti que sirves  
 Bien está el mirto como a mí que bebo  
 Bajo las vides.

(*Pérsicos odi...*)

La versión de Ortega ofrece interés por su apego al molde de fray Luis:

En hora malhadada.  
Llevas al patrio hogar a la que un día  
Reclamará toda la Grecia armada,  
Castigando severa tu adulterio  
Y arruinando el troyano antiguo imperio.  
¡Ah, cuánto de fatigas  
Preparas a caballos y a guerreros!  
A la patria infeliz ¡cuántos estragos!  
Ya apresta el carro, y el morrión y escudo,  
Y atiza Palas los rencores fieros...

Las otras dos versiones firmadas con iniciales, de la misma oda, son inferiores a la de Ortega (especialmente la de J. M. y V.), y siguen también, aunque más de lejos, el modelo leonesco:

En vano defenderte  
Querrás, en tu palacio guarecido,  
De la saeta fuerte,  
Del belicoso ruido,  
Y de Áyax que te sigue enfurecido.  
Mas tu cabello fino  
Con tu sangre ha de ser teñido: advierte  
Que Teucro el Salamino,  
Néstor, Ulises fuerte,  
Y Esténelo, serán de Troya muerte...  
Mira a Merión, y mira  
Que Diómedes te sigue ardiendo en ira;  
De quien tú afeminado  
Te has de huir, como el ciervo, en la sorpresa

De ver al otro lado  
 Del valle al lobo, cesa  
 De pastar por huir a toda priesa...  
 (J. M. de C.)

No muy correctas ni fieles en las imágenes, pero sí en las ideas, son las traducciones de J. J. Z.:

Ya las nieves huyeron,  
 Y a nuestros campos vuelven  
 Las gramas; ya se viste  
 Frondoso el árbol su guedeja verde...  
 Ya la desnuda Gracia,  
 En coro con las ninfas,  
 Y con sus dos hermanas,  
 Cantos entona llenos de alegría...  
 (*Diffugere nives*)

Sobresale entre todas, por su redundancia, la traducción de trozos del *Arte poético* por José Agustín de Castro. Horacio se vuelve un gongorino retrasado y los cinco primeros versos de la epístola se convierten en estos doce:

Si acaso algún pintor tal vez quisiera  
 Sólo por diversión perder un rato,  
 Haciéndolo delirar al colorido  
 El confuso desorden de sus rasgos,  
 Y en preparado lienzo dispusiera  
 Un rostro de mujer, mas tan extraño  
 Que, en cuerpo descollando de vestiglo,  
 Con cerviz se advirtiese de caballo;  
 Añadida al espectro, de otros brutos

La deforme fealdad, y este traslado  
Enseñase el pintor a sus amigos,  
¿Podrían la risa contener acaso?

También tiene esta versión reminiscencias de la de Vicente Espinel.

La obra maestra de las versiones clásicas hechas por poetas mexicanos en este periodo es, sin disputa, la de las *Heroidas* de Ovidio por el padre Anastasio de Ochoa; labor de verdadero humanista que por momentos se equipara a la que realizó Diego Mejía sobre la misma obra latina, aunque en conjunto cede la palma a la del viajero andaluz. Caso singular: Ochoa tradujo toda la obra en romance endecasílabo (forma que le permitía mayor exactitud que una rimada en consonantes), pero además tradujo en tercetos, como Mejía, la *Heroida* de Ariadna a Teseo, y esta versión es superior poéticamente a cualquiera de las asonantadas. La traducción completa, aunque menos brillante, y afeada por largos pasajes correctos pero de escaso vuelo, y a ratos por expresiones prosaicas, tiene sin embargo grandes bellezas. Nadie, entre los mexicanos de su tiempo, poseía la percepción que él, siquier escasa, de la belleza antigua, por lo menos en la poesía latina, única en que se ocupó. En sus mejores pasajes, logra reproducir el tono de las ideas y de los sentimientos antiguos no menos que la clara y pulcra viveza de las imágenes, sin acudir, como tantos otros, a la imitación de la manera con que los poetas castellanos de los siglos de oro interpretaron a los latinos. Son de notar las heroidas *Penélope a Ulises* y *Briseida a Aquiles*, la una por su suave y hondo sentimiento de hogar, la otra por su dulce entonación sumisa.

De la primera:

Penélope, tu esposa desdichada,  
¡Oh tardo y perezoso Ulises mío!  
Ésta te escribe; pero no respondas:  
En lugar de respuesta ven tú mismo.  
Ya Troya, justamente aborrecida  
De las jóvenes griegas, ha caído:  
¿Y qué importa Príamo y toda Troya  
Para que así te escondas fugitivo?  
¡Oh, si cuando el adúltero llevaba  
Hacia Lacedemonia sus navíos,  
Las irritadas ondas en su seno  
Hubieran al infame sumergido!  
Ni yo yaciera miserable y sola  
En el desierto lecho en que me miro;  
Ni me quejara yo de que los días  
Caminen tan pesados y tardíos;  
Ni, en fin, para engañar en algún modo  
De las eternas noches el fastidio,  
Me fatigara en ellas con la tela  
En que mis viudas manos ejercito...  
Vencida Troya, ignoro lo que temo;  
Pero lo temo todo a un tiempo mismo;  
Y así un campo espacioso y dilatado  
A todas horas se abre a mi martirio.  
Cuantos peligros tiene el ancha tierra,  
Y cuantos tiene el mar en sus abismos,  
Otros tantos motivos y ocasiones  
De tan larga tardanza me imagino...  
Éstos mis votos son, y éstos los votos  
De Filesio el pastor, boyero antiguo;  
De la anciana nodriza, y finalmente  
De nuestro fiel Eumeo, el porquerizo.

El anciano Laertes, como inútil  
Para las armas, sin esfuerzo y brío,  
Sostener tus derechos ya no puede  
En medio de tan tercos enemigos.  
Las fuerzas de Telémaco, muy tiernas,  
Crecerán con la edad, ya que está vivo:  
Edad que tú debieras ciertamente  
Cuidar y sostener con tus auxilios...  
Mírame en fin a mí, que, si era joven  
Cuando te vi partir, será preciso  
Que a tu vuelta, aunque pronta, ya me encuentres  
Tal vez cual una anciana, Ulises mío.

En la heroida de Hipermenestra a Linceo, bien versificada,  
está vertido con elegancia el pasaje sobre la convertida en vaca:

La desdichada, del paterno río  
Se paró en las riberas, y al mirarse  
En sus líquidas ondas, ve espantada  
Que ajenas astas en la frente trae.  
Quiso quejarse luego, y su querella  
En mugido se torna entre sus fauces,  
Y atónita quedó de su figura,  
Y atónita quedó de su lenguaje.  
¡Ah! ¿Por qué te enfureces, infelice?  
¿Por qué admiras la sombra de tu imagen?  
¿Por qué cuentas tus pies, si antes hermosos,  
Ya toscos, peregrinos y salvajes?  
La terrible rival de la gran Juno,  
La que la envidia fue de las beldades,  
Ya con el pasto del humilde césped  
Y con la grama vil mitiga el hambre.

Agua bebe en las fuentes, azorada  
 Al mirar su figura en los cristales,  
 Temiendo que las armas de su frente  
 A sí misma la hieran y maltraten.  
 La que tan rica fue, que no fue indigna  
 De joven, que preside a las deidades,  
 Yace desnuda en la desnuda tierra,  
 Único lecho que le dan los valles.  
 Por los mares, los prados y los ríos  
 Huyendo de sí misma vaga errante,  
 Y los mares, los ríos y los prados  
 Ancha senda le dan por donde pase.  
 ¿Mas a qué tanto afán? ¿A qué la fuga?  
 ¿A qué vagar por dilatados mares,  
 Si doquiera que vayas ¡oh infelice!  
 No has de lograr, cual buscas, evitarte?  
 ¿A dónde te apresuras, si tú misma  
 Eres la fiera de que huyendo partes,  
 Y eres tu compañera ora camines,  
 Y eres tu compañera ora te pares?

A más de las heroidas, tradujo Ochoa, de Ovidio, un pasaje del libro I de las *Metamorfosis* (*La edad de oro*) y dos versos del libro I de los *Fastos* (*In pretia pretiam nunc est...*), comentando largamente estos últimos en versos heptasílabos.

De Ovidio no se encuentran, por entonces, fuera de los tomos de Ochoa, sino dos insignificantes versiones de un mismo pasaje del libro I de *Los amores* (*Pectoribus mores tot sunt....*) en el *Diario de México* (29 de junio de 1807).

Es interesante encontrar una traducción de los versos de Catulo a Furio (oda XXIII), siendo Catulo, por difícil, poeta rara vez traducido:

Dichoso Furio, que ni siervos tienes,  
 Ni chinches molestísimas, ni arañas,  
 Ni cierto hogar, ni bienes;  
 Empero un padre solamente, y una  
 Madrastra afable cuyo diente crudo  
 Triturar puede el pedernal agudo...  
 ... No los pérfidos venenos,  
 No las voraces llamas os alcanzan,  
 Ni aviesos casos de fortuna varia  
 En su rueda fantástica y voltaria.  
 La ruina asoladora, el ensañado  
 Golpe de muerte prematura y fiera,  
 Ni muda vuestra faz, ni de su eterno  
 Ser, vuestro alegre imaginar altera...  
 (P. M., *Diario*, 11 de abril de 1815).

Hay en el *Diario de México* una que otra versión de Marcial: dos por J. J. Z. (21 de mayo de 1808 y 6 de diciembre de 1811), y una por J. J. C. (15 de agosto de 1815); una de Séneca (anónima, de los versos *Cura, labor, meritum...*, 30 de abril de 1807). Además, Navarrete tradujo versos de Galo y Ochoa, de Alciato.

No faltaban versiones de latinistas modernos. El padre Abad fue el más favorecido: fray Diego Miguel Bringas Encinas tradujo todos los *Heroica de Deo Carmina*; Ochoa, la introducción y el poema *Dios es uno*; Sartorio, dos cantos; Barquera, otro canto. Además, en el *Diario* aparece (22 de abril de 1810) traducido el poemita que comienza *Ego dormivi...*, por un versificador anónimo e incorrecto.

El mismo Ochoa tradujo las *Elegías* del padre Remond y las incluyó en la colección de sus *Poesías*; asimismo, la tragedia *Penélope* del jesuita Fritz, la cual quedó inédita.

A través del latín, sin duda, se traducían o imitaban a los grie-

gos y a la Biblia. Se dice que Juan María Lacunza versificó todos los *Salmos* (sólo algunos se publicaron); también parafrasearon algunos Sartorio, Quintana Roo, Sánchez de Tagle y Pablo de la Llave. En el *Diario* (1808 y 1809) se encuentran muchos versos bíblicos, con frecuencia prosaicos, pero en ocasiones enérgicos, de un poeta que firma Gz. o P. P. G. y se inspira en el *Libro de Job*, en los *Salmos*, en las *Profecías de Isaías*, en el *Eclesiastés*. La poesía litúrgica era también castellanizada por los poetas, especialmente por Sartorio, quien versificó centenares de himnos eclesiásticos.

De los griegos, sólo Safo fue traducida más de una vez: la incomparable oda conservada por Longino aparece en dos versiones, en el *Diario*, con pocos días de diferencia: una, anónima (26 de marzo de 1815); otra, firmada Y. B. (4 de abril). Además, la oda a Venus, anónimamente (8 de julio del mismo año). Esta última tiene alguna elegancia:

Un tiempo al poderoso  
Padre dejaste, y la mansión dorada  
Del alto Olimpo hermoso,  
Y, tirado tu carro delicioso  
De las gentiles aves,  
Con presto movimiento atravesaba  
El aire, y yo observaba  
De mi florido bosque silencioso  
El batir de sus alas sonoro...

Navarrete, no sabiendo quizás el griego, traduce del latín el epigrama *El amor arando*. La oda anacreóntica *La visita de Eros* aparece traducida en el *Diario*, con la firma A. P. Z. (23 de enero de 1806). Ninguna otra de las anacreónticas griegas parece haberse traducido entonces en México, pues la versión que aparece

en el *Diario*, con fecha 20 de enero de 1806, debe de haber sido hecha en España, y el *Himno* de Anacreón que tradujo Sánchez de Tagle es de Barthelemy (*Viaje de Anacarsis*).

Entre los idiomas modernos, el más conocido era ya el francés: de él traducían Sartorio (varias obras que Beristáin indica y quedaron inéditas); Ochoa (Boileau, Bertin; traducciones perdidas: Fenelón, Racine, Beaumarchais); Sánchez de Tagle (Jean-Jacques Rousseau, Voltaire, y en sus últimos años, Lamartine); Ortega (Rousseau y Lamartine); Juan José Lejarza (Boufflers). Del libertador Hidalgo se dice que se entretenía en traducir a Racine; de doña Leona Vicario consta que estaba traduciendo el *Telémaco*, poco antes de ser procesada; fray Servando Teresa de Mier, por último, fue el primer traductor castellano de la *Atala* de Chateaubriand, según él mismo declara en su autobiografía. Como él indica la fecha de la edición, debiera buscarse ésta.

Versiones del italiano pueden hallarse en Ochoa (de Petrarca; perdida: de Alfieri); en Sánchez de Tagle (de Metastasio); en Ortega (poesías anónimas; perdida: de Alfieri). Del portugués tradujo Sartorio un *Triduo de san Andrés Avelino* (impreso según Beristáin, en 1809) y Ochoa un soneto de Camoens (*Poesías*).

Aunque en el siglo anterior solían hacerse traducciones del inglés (el jesuita Castro traducía a Milton, Pope, Young), no se continúan en este periodo sino poco después de él: Castillo y Lanzas es el primero que traduce a Byron. En México vivía por entonces, sin embargo, un distinguido literato argentino, Juan Antonio Miralla, que poseía a maravilla el inglés y de esa lengua tradujo, en magníficos versos, la clásica *Elegía* de Gray *en el cementerio de una aldea*: antes había traducido del italiano las *Cartas de Jacopo Ortiz*, de Ugo Fóscolo.

(Tomado de artículo publicado en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, México, julio-agosto de 1913, pp. 53-63. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

CARTA DE GENARO GARCÍA  
A PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

México, D.F., 22 de octubre de 1913.

Sr. D. Pedro Henríquez Ureña.

Presente.

Estimado amigo:

En carta que recibí ayer del Sr. D. Agustín Rivera, consta el párrafo que copio a continuación:

“El Sr. Henríquez Ureña en sus ‘Traducciones y Paráfrasis en la Literatura Mexicana de la Época de la Independencia’ dice: ‘el jesuita Castro traducía a Milton, Pope, Young’. No consta que algún mexicano en la Nueva España supiese el idioma inglés. El Dr. Arrillaga en su artículo *Castro, Agustín*, en el ‘Diccionario Universal de Historia y Geografía, México, 1853-1856’, refiere que el jesuita Castro hizo esas traducciones en Italia y tengo para mí que ni en Italia aprendió el inglés, sino que leyó los libros de Milton, Pope y Young traducidos al francés y de este idioma tradujo parte de ellos al castellano.”

Sírvase decirme lo que a este respecto piense Ud. o los datos que tenga sobre este asunto. Lo que U. me conteste lo transmitiré al Dr. Rivera.

Perdone U. la molestia que le infiero y reciba mi atento saludo.

M A G.

[Firmado: Genaro García, Director del Museo Nacional de México.]

(Tomado de documento mecanuscrito, en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

CARTA DE PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA  
A GENARO GARCÍA

México, 27 de octubre de 1913.

Sr. Lic. D. Genaro García.

Ciudad.

Distinguido amigo:

Recibí su atenta carta, del día 22, en la que se sirve comunicarme un párrafo de otra dirigida a usted por el patriarca de los historiadores mexicanos, el Dr. D. Agustín Rivera; párrafo relativo a mi trabajo sobre *Traducciones y paráfrasis en la literatura mexicana de la época de independencia* y cuyas principales afirmaciones son en sustancia éstas:

No consta que algún mexicano en la Nueva España supiese el idioma inglés. El jesuita mexicano Agustín Castro hizo sus traducciones de autores ingleses en Italia, según su biógrafo Arrillaga, y el Dr. Rivera supone que no las hizo directamente, sino a través del francés.

Como el propósito de mi trabajo fue señalar principalmente las traducciones de poetas clásicos durante la época de independencia, sólo como complemento añadí datos relativos a las versiones de obras escritas en idiomas modernos, y no indagué, en el caso del P. Castro, si sus versiones eran directas. Ahora puedo asegurar que el Dr. Rivera acertó en sus suposiciones: el jesuita Juan Luis Maneiro, compañero de Castro, afirma que éste hizo a través de otros idiomas que no los originales sus ver-

siones de poetas alemanes e ingleses (Milton, Young, Pope, el *Ossián* de Macpherson, Gessner): “Germanos, autem, etc. Britanos, quorum omnio sermonem nesciebat, ab aliis versionibus hispane reddebat”. (*De vitis aliquot Mexicanorum...*, Bolonia, 1791 [1891]). El P. Castro tradujo y anotó otra obra de autor inglés, pero escrita en latín: *De augmentis scientiarum*, de Bacon.

Pero si el Dr. Rivera acertó en este punto, no estoy seguro de que acertara también al creer que no hubiese en los tiempos coloniales mexicanos que supieran el inglés. Por una parte, en el siglo XVIII tuvo Inglaterra comisiones en Veracruz, con el encargo de cuidar los intereses comerciales de su nación relacionados con los privilegios que ésta adquirió por el tratado de Utrecht; y luego, no obstante el aislamiento de la colonia (burlado por el contrabando), la proximidad de los Estados Unidos no podía dejar de influir. Recuerdo dos hechos; la presencia de insurgentes en territorio de los Estados Unidos durante la guerra de independencia (así, D. José Manuel de Herrera y el Dr. Mier), y la curiosa circunstancia de que en *La Quijotita y su prima* Fernández de Lizardi haga figurar un norteamericano.

Entre los mexicanos que estuvieron en Inglaterra, ya a principios del siglo XIX, recuerdo al ya mencionado Dr. Mier (de quien no sé si llegaría a dominar el idioma) y a don Miguel de Lardizábal y Uribe: bien que este último, que abandonó su país desde muy joven, pertenecía por entero a la política española.

Lamento que mis excesivas ocupaciones de estos días no me permitan dedicarme a buscar nuevos datos sobre este asunto. Pero, limitándome a los que recuerdo, indicaré que las obras literarias inglesas no eran desconocidas en México. Es verdad que durante el siglo XVIII fue grande la influencia de la cultura inglesa en Francia, y por medio del francés podían ser conocidas muchas producciones de Inglaterra. Así, el P. Gamarra exponía las doctrinas de Locke; los naturalistas y médicos, como Mo-

ciño, Montaña y otros conocían la ciencia inglesa; el P. Manuel María Gorriño y Arduenge (Román Leñoguri) tradujo las dos primeras partes de la antaño famosa obra de James Hervey, *Meditaciones y contemplaciones*, bajo los títulos de *Los sepulcros* (Ontiveros, 1802) y *Los paseos* (*Diario de México*, 1808): de una de estas versiones existe el manuscrito en la librería de Robredo.

Por último, el distinguido jurisconsulto y fundador (con Bustamante) del primer *Diario de México*, don Jacobo de Villaurrutia, a quien se cuenta generalmente entre los mexicanos, aunque nació en mi país, Santo Domingo, tradujo una novela con el título de *Memorias para la historia de la virtud* (Alcalá, 1792). En 1910 no conocía yo esta obra, pues no la hallé en las bibliotecas que pude registrar, y sólo sabía de ella por el dato de Beristáin: al indicarla en la *Antología del Centenario* (volumen II, página 1013), avancé la hipótesis de que fuera traducción de la célebre obra de Richardson, *Pamela o la virtud recompensada*. En 1911 tropecé con la obra de Villaurrutia en el Mercado del Volador; hallé un ejemplar completo, en cuatro volúmenes, y uno trunco, en tres, que adquirí para don Luis González Obregón, quien tampoco había llegado a ver la obra.

No es traducción de la *Pamela*, sino de una de tantas imitaciones de Richardson, a quien está dedicada; no está en forma epistolar, sino de diario, y sus proporciones no son tan desmesuradas como las que daba a sus novelas el insigne autor de *Clarisa*. El anónimo novelista es notoriamente inglés. No he logrado averiguar quién fuese; las novelas de autores secundarios del siglo XVIII son ya muy raras, y ningún historiador de la literatura inglesa habla de alguna cuyos pormenores concuerden con los de estas *Memorias para la historia de la virtud*. Acaso dé luz sobre el asunto el tomo X, próximo a salir, de la monumental *Historia de la literatura inglesa* de la Universidad de Cambridge; tomo en que se tratará de la novela del siglo XVIII.

¿Se tradujo directamente del inglés la obra? También es cosa que sólo podrá averiguarse cotejando la versión con su original, cuando se sepa cuál es éste.

Soy de usted, como siempre, amigo y s. s.

(Tomado de copia al carbón de documento mecanuscrito, en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## HORACIO EN MÉXICO

A los datos que reúne don Gabriel Méndez Plancarte en su erudita obra *Horacio en México*, México, 1937, y a los que agregaron don Antonio Castro Leal y el inolvidable Enrique Díez-Canedo en la extinguida *Revista de Literatura Mexicana*, 1940, tomo único, pp. 134-138, 318-347 y 363-369 (cf. reseña en RFH, 1942, iv, 98 y 100), cabe agregar dos, ya indicados en mi breve trabajo —que Méndez Plancarte no utilizó—: *Traducciones y paráfrasis en la literatura mexicana de la época de la independencia* (1800-1821), publicado en los *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, de México, 1913, tomo v (hubo tirada aparte): J. J. Z. —iniciales no identificadas— publicada en el *Diario de México* dos medianas versiones, una del épodo *Beatus ille...* (17 de marzo de 1808) y una de la oda vii del libro iv, *Diffugere nives...* (25 de agosto de 1808); la versión que hizo del *Beatus ille...* el jesuita Alegre, en bien modulados endecasílabos, aparece en el *Diario* el 8 de agosto de 1809, y por lo tanto no había quedado inédita, como suponía Méndez Plancarte.

(Tomado de hoja suelta impresa, sin anotaciones que identifiquen su publicación. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## LA MÉTRICA DE LOS POETAS MEXICANOS EN LA ÉPOCA DE LA INDEPENDENCIA

Los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX no son, en la literatura española, periodo de gran renovación. En España, sin embargo, la poesía de Quintana y de Gallego, inspirada por la agitación política en que vivía Europa desde la Revolución francesa, presagiaba, por su inquietud, la futura revolución literaria: el romanticismo. Pero en la forma no había modificaciones importantes. En la métrica se notaban ligeros cambios: Quintana imponía la oda o silva sin división de estrofa y el uso de versos sin rima en mitad de ellas; Arriaza ponía de moda la octavilla u octava imperfecta; y don Tomás de Iriarte y don Leandro Fernández de Moratín habían ensayado nuevas combinaciones métricas, que no se aprovecharon en el romanticismo, sino más bien hoy, en el modernismo iniciado en América.

En México, durante esta época, predominan, como durante los tres siglos anteriores, el verso endecasílabo, importado de Italia, y el octosílabo, típico del idioma.

El primero se usa con o sin el heptasílabo, en silvas, liras y estrofas de más o menos versos (nunca tan largas como en las canciones clásicas de Herrera, Caro y los Argensolas); en soneto, en octava real, en romance y en metro suelto o blanco. Con el pentasílabo, en sáficos y adónicos. El octosílabo se emplea en redondillas, quintillas, décimas y romances.

La versificación es en general descuidada, aun en los mejores poetas; se abusa de la sinéresis (ya lo indicó Menéndez y Pelayo en Navarrete), como en el tiempo de aparición del endecasílabo en España, en Boscán, Hurtado de Mendoza y Ce-

tina. Es común atribuir a los defectos de pronunciación americana del idioma el abuso de la sinéresis, y la observación no es inexacta respecto de México, donde se suele contraer con exceso cualquier grupo de vocales, aun alterándolas; pero en verdad, la sinéresis se empleó mucho en España, a la vez que el hiato, por influencia del uso italiano, que a menudo abre diptongos y cierra diptongos, especialmente aquellos en que entra la i:

*Delfica deitá dovria la fronda...*  
*A cui esperienza grazia serba...*  
*Con l'armonia che temperi e discerni...*  
 (Dante, "Paradiso", I)

Así en castellano:

Oh claras ondas, cómo veo presente...  
 Podrían tornar, de enfermo y descontento...  
 Por montes y por selvas a Diana...  
 Seguía la caza con estudio y gana...  
 (Garcilaso, "Égloga", II)

Treguas al ejercicio sean robusto...  
 Donde espumoso el mar siciliano...  
 (Góngora, "Polifemo")

Si trae las fuertes armas por despojos...  
 (Lupercio Leonardo, Canción "Tan ofendido"...) )

Volvía la vista rústica y salvaje...  
 Sin acordarme que es el día prescrito...  
 (Jáuregui, "Aminta", I)

En esta materia de hiatos y sinéresis, como en todas las que se refieren a la ortología y la métrica de nuestro idioma, los tratadistas, preocupados con reglas latinas y con ejemplos italianos, dieron muy tarde con la verdad: en rigor, a don Andrés Bello se deben las bases definitivas (pero no mucho más que las bases) para el estudio de la versificación castellana; y todavía queda mucho por hacer. Así, si bien en el siglo XVIII los tratadistas llegaron a fijar los defectos de la sinéresis (que había sabido evitar Fernando de Herrera), aún en nuestros días se acepta equivocadamente como canon la obligación del hiato en grupos de vocales que forman verdaderos diptongos, como en cruel, sonriente, criador, confiado; simple resto de italianismo.

Los poetas mexicanos abusaban, efectivamente, de la sinéresis, cuando ya no se toleraba en España. El error no deja de ser notado, y los directores del *Diario de México* (uno de cuyos fundadores, el dominicano don Jacobo de Villaurrutia, tuvo sus puntas de innovador gramatical) subrayan en ocasiones las palabras en que se comete sinéresis discordante; pero los poetas siguen en sus trece, aun Barquera, que perteneció al periódico censor:

Guíalas al templo de la Sión sagrada...  
(*Invocación, Diario*, 1 de enero de 1814)

El desuso de esta arcaica licencia se debió, más que al bien-intencionado pero inútil empeño del *Diario*, a la difusión de los trabajos de don Mariano José Sicilia, propagados en México, principalmente, por don Andrés Quintana Roo (sin duda uno de los hombres más cultos de su tiempo), y que todavía en 1843 servían de modelo a don Francisco Ortega para sus lecciones de prosodia.

El endecasílabo se maneja con perfección (salvo la sinéresis), y rara vez se intercala entre sus formas ortodoxas la anapéstica, vulgarmente llamada de gaita gallega. Sólo se encuentra en versificadores descuidados:

Piden los manes del héroe extremeño...

(Antonio Salgado, Soneto, *Diario*, 2 de noviembre de 1810)

En cambio es común a todos los versificadores mexicanos el endecasílabo con acento sólo en la cuarta sílaba; forma de origen acaso provenzal, usada en España desde Boscán y Garcilaso, desde Herrera y fray Luis de León, desde Lope y los Argensolas, hasta Leandro Fernández de Moratín y Manuel María de Arjona, y que nada tenía de inconsciente, según he comprobado antes (trabajo sobre “El verso endecasílabo”, en el libro de *Horas de estudio*) y según ha ratificado don Marcelino Menéndez y Pelayo:

Cuál es el numen misericordioso...

Fueron engaños de su fantasía...

(Navarrete, “La Divina Providencia”)

A proporción de los merecimientos...

(Sartorio, traducción del Himno de la “Gloria del Paraíso”, de San Pedro Damiano)

Esta mañana que se levantó...

(Anastasio de Ochoa, “La respuesta concisa”)

A dos coyotes plenipotenciarios...

Cuantas mujeres descontentadizas...

(José María Moreno, “El coyote y la zorra”)

Que unos son todos en la sepultura...

(Francisco Palacios, "Soneto", *Diario*, 25 de septiembre de 1807)

Pueda escribir a mis conciudadanos...

(Mariano Barazábal, "Oda", *Diario*, 14 de octubre de 1808)

Y que las picas de los danzarines...

(José Rafael Larrañaga, égloga v de Virgilio)

Que oirán la voz de sus conocimientos...

(Agustín Pomposo Fernández de San Salvador, "Mopso agradecido"... *Diario*, 1 de enero de 1810)

Mi tierno llanto, o sin que me anegaras...

(Francisco Ortega, "La música")

La fresca sombra que le cobijaba...

(José Ignacio Basurto, "Fábula")

Afuera luces del entendimiento...

(Soneto anónimo, *Diario*, 4 de noviembre de 1806)

No soy yo gato mal intencionado...

(Fernández de Lizardi, "Fábula", VIII)

Ya evitan esta forma algunos, como Juan María Lacunza y Sánchez de Tagle, pero aun en éste se encuentran aproximaciones:

El abandono de lo más querido.

("La pasión de Cristo", de Metastasio, II)

La regla de acentuar las sílabas cuarta y octava en los sáficos adónicos se descuida casi siempre:

Tres veces visten verde prodigioso  
de Guadalupe cerros y riveras...  
(Juan de Dios Uribe, “Himno a la Guadalupeana”)

Huyan las penas, huyan las congojas,  
respire todo generales gozos...  
Salve mil veces, celestial imagen,  
consuelo dulce de los mexicanos;  
recibe grata de mi plectro humilde  
los tonos safos.  
(Barquera, “Oda”, *Diario*, 21 de diciembre de 1805)

Versos que generalmente se usan mal son el decasílabo y el eneasílabo (raro este último):

Lidia bella, muchachita blanca  
más que la leche y que cándido lirio...  
(Navarrete, traducción de Galo)

¡Oh qué dulces, preciosos instantes  
en un sueño logré enamorado,  
pues juzgué que de mi dueño amado  
consegua mi afecto el favor!  
Yo creí que en los brazos amantes  
descansaba de mi dulce dueño,  
y era todo ficción de mi sueño,  
y era todo ficción de mi amor.  
(Canción anónima “El sueño”, que parece haber sido popular;  
*Diario de México*, 21 de octubre de 1810)

Llegó a casa el anciano diciendo  
a la novia que se recogiera...

(Juan José Guido, “Cuento”, *Diario*, 19 de noviembre de 1805)

Otras veces el decasílabo se confunde con el eneasílabo, al punto de que no se sabe en qué metro quiso el autor escribir:

Logró de su jaula escaparse  
no sé cómo una vez un lorito  
y vuelto a la selva y sus gentes  
entre ellas andaba y sus gritos...

(Juan María Lacunza, “Fábula”, *Diario*, 8 de enero de 1814)

Duerme, duerme, pastorcilla mía,  
serranita de mi corazón;  
cede todo a la grata quietud  
mientras duerme mi dulce amor...  
A la ro... a la ro... ro... ro...

(Mariano Barazábal, “Idilio”, *Diario*, 25 de febrero de 1812)

El eneasílabo aparece una vez (con el nombre de “novisílabo”), en metro libre, manejado con soltura por un poeta desconocido:

¡Ay triste! Tu favor constante,  
la risa, el ademán sensible,  
aquel mirar gracioso y tierno  
que yo buscara ciego siempre...

(Arneto de Mosvos, “Timante por la muerte de Filis”, *Diario*,  
1 de julio de 1809)

Se había olvidado aquel curioso verso de diez sílabas que ensayó sor Juana Inés de la Cruz:

Lámina sirva el cielo al retrato,  
Lísida, de tu angélica forma...  
Hécate, no triforme, mas llena...

El decasílabo que Moratín llamó “asclepiadeo” aparece rara vez:

Brillante todo lisonjeaba  
A las pupilas enternecidas...  
(Himno anónimo a Felipe de Jesús, *Diario*, 4 de enero de 1808)

Asimismo el dodecasílabo, manejado con soltura:

Por esto, señora, al te concebir  
tus ilustres padres, el Supremo Ser  
su divina gracia hizo intervenir...  
(Francisco de Rojas, “Ave María”, *Diario*, 22 de febrero de 1812)

el ave en el aire vive con sosiego  
y la salamandra gustosa en el fuego...  
y yo que nada para mis tormentos...  
(Manuel de Medina, “Endechas”, *Diario*, 19 de noviembre de 1807)

No hay pruebas de que los poetas mexicanos supiesen del castizo abolengo de este metro de arte mayor que ilustraron Juan de Mena y el marqués de Santillana; pero sí da muestras de saberlo el militar realista Ramón Roca, culto y brillantísimo poeta granadino que empleó sus fuerzas en una admirable oda al sanguinario Calleja con motivo de la destrucción de Zitácu-

ro, y a quien perjudicó sobremanera (al grado de haberlo hecho olvidar) su venida a América, donde de seguro moriría, pues los españoles de Europa no le conocieron, y los mexicanos, por explicables razones del momento histórico, le insultaron y desdijeron (por ejemplo, Bustamante y Mora). Este poeta, que supera en brillo y fuerza poética a cuantos escribían por entonces en México, nativos o europeos (si bien no posee las delicadezas de Navarrete ni el sentido clásico de Ochoa), escribió versos de arte mayor en lenguaje antiguo, tomando por modelo las hermosas pero falsas “Querellas” que se compusieron en el siglo XVII para hacerlas pasar como del rey Alfonso el Sabio:

A vos que acudido de heroica bravura,  
 muy más de que esquadras asaz favorito,  
 las nobles fazannas de tal aguerrido  
 cual Cid o Bernardo vos facen mesura:  
 a vos, renovando lejana escriptura,  
 cual vos el recuerdo de grandes cabdillos,  
 mi pénnola acata, y en metros sencillos  
 se postra a la vuestra perínclita altura.

Versos cortos se usan con frecuencia, especialmente en romancillos, aun de cuatro sílabas:

Da mil duros  
 y seremos  
 dos amantes  
 sin ejemplo...

(Ramón Quintana del Azebo. Letrilla. *Diario*, 22 de febrero de 1819)

Arroyuelo  
 que caminas

a la aldea  
de Clorila  
(Navarrete, “Juguillos a Clorila”)

Las combinaciones métricas más en uso son las mencionadas en relación con el endecasílabo y el octosílabo. El asonante está en boga, y se usa en los romancillos y romances, inclusive los endecasílabos, muy de moda para asuntos solemnes; y aun en los sáficos adónicos, cuya libertad original se olvidaba. Los romances octosílabos suelen terminar con un verso endecasílabo (así lo hace en particular Juan María Lacunza); cuando son letrillas, llevan su estribillo independiente, como era general durante los siglos de oro.

Ya aparece, con frecuencia, la octavilla u octava imperfecta, que puso de moda Arriaza (tan popular en toda América, y especialmente en México, donde se hizo reimpresión de sus versos), pero de que ya había ejemplos intercalados en las “Silvas a Fany de Meléndez”:

¡Con qué quietud, Elena,  
recuerdo aquellos días  
colmados de alegrías  
falaces del amor;  
aquella edad que llena  
de mil gustos fingidos  
tenía mis sentidos esclavos del error!

(Ramón Quintana del Azebo, *Diario*, 1 de julio de 1806)

Esta octavilla había de extenderse bien pronto a toda clase de versos, especialmente a los decasílabos (para los himnos, según el ejemplo de Arriaza) y a los endecasílabos. Menéndez y Pelayo declara no saber de dónde surgió esta última forma:

por mi parte creo que fue una simple extensión del tipo al verso heroico, y que debió su éxito a su semejanza con la octava real, menos fácil; no puede haber duda de que sea muy anterior a Salvador Bermúdez de Castro, a quien se atribuyó su invención.

El soneto sólo se usa en endecasílabos, sin que nadie recuerde el caso aislado del soneto alejandrino de Pedro Espinosa; pero poco después, hacia 1830, Joaquín María del Castillo y Lamas escribió un interesante soneto eneasílabo, “El recuerdo” (una de las pocas obras interesantes en sus desabridos *Ocios juveniles*), en verdad tan solitario como el alejandrino del elegante poeta de Antequera:

Pronto a partir en occidente,  
 Su curso diurno terminado,  
 Muéstrase ahora el sol fulgente  
 De bellas nubes circundado.  
 Óyese en trino regalado  
 Del ruiñeñor la voz doliente,  
 Y, murmurando, la corriente  
 Rauda desliza por el prado.  
 Leves besando tiernas flores  
 Zéfiro vuelan, conduciendo  
 Sus fragantísimos olores.  
 Empero a mí, todo esto viendo,  
 ¿Qué falta? ¡Oh Lesbia, tus amores!  
 ¡Salid, pues, lágrimas corriendo!

(Tomado de artículo impreso en *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, México, 1914, tomo 7, pp. 19-28. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## SUTILEZA

¿Es la sutileza corona necesaria de la alta inteligencia? Sutileza es flor de ingenio penetrante, es flor de cultura aristocrática; afinación y refinamiento que denuncian acendrada experiencia de cosas exquisitas — como la mano afilada hace pensar en largas generaciones desdeñosas de todo menester mecánico; como la pierna, según George Meredith, delata al caballero inglés, y, a pesar de Wellington, evoca la corte de Carlos II—.

La sutileza oscila entre dos peligros en el mundo de la acción intelectual: los laboriosos, los enérgicos, la temen y aun la repudian, no por frívola (con la frivolidad sólo tiene semejanzas de forma externa), sino porque le atribuyen fuerza disolvente; los amantes de cenáculos exclusivos la erigen en tipo único de distinción espiritual.

La alta inteligencia es como vasto campo donde no se conocen desigualdades. Allí la sutileza levanta su castillo gótico, sobre cuya torre se entrega a todos los vientos la veleta de la paradoja. Acaso ningún hombre de ingenio deja de visitarlo. El verso inicial de la *Odisea* indica ya sutil observación de hombres complejos, de “muchos recursos”. De la sutileza se vuelve, rico de recursos intelectuales, para realizar la obra definitiva en campo abierto. Entre los prodigios de liberación que alcanzó Goethe ninguno superior al de su esfuerzo contra los excesos de complejidad a que le inclinaba su mismo poder. El *Herman y Dorotea*, obra maravillosa de artista sutil que se esconde bajo la perfección sencilla, se nos brinda como deleitable casa griega frente al castillo gótico de complicados aspectos.

No es la sutileza corona única de la alta vida intelectual, pero sí es piedra de toque y signo revelador, inequívoco. Erra-

mos a veces al esperar magnos desarrollos del talento que da señales de posible fortaleza, o elegancia, o vigor de asimilación. No cabe error cuando los signos son de sutileza; el metal es de fino temple y resiste la más alta tensión espiritual.

Como la sutileza es flor de cultura, también, donde aparece, revela terreno social propicio. Podrá cultivarse en soledad, pero si sale al mundo y no halla quien la comprenda, retrocede a encerrarse en sí misma. Necesita al menos, del “grupo corto”, donde el ejercicio diario, la alta tensión del espíritu, permitan volar sobre las alusiones y llegar certeramente al secreto de las cosas complejas.

En nuestra América española, pensamos a menudo, la extendida incultura y la propaganda del sentido práctico, falso y obtuso, amenaza llevarnos a la más mediocre de las civilizaciones. De pronto, la página sutil o la fina estrofa de artista lejano, desconocido, nos inquietan, descubriéndonos potencia inesperada y refinamiento. En nuestro mundo lleno de imperfecciones no hay público para el diario aprecio de la sutileza; ésta es esporádica en sus manifestaciones; pero es quizá la mejor certidumbre para apoyar nuestras esperanzas de mejora intelectual. No tenemos público como el que Europa —reducido siquiera— hace en su biblioteca ideal un rincón de sonrisa meditabunda para el *Hipólito velado* de Walter Pater, *Moralidades legendarias* de Jules Laforgue, los poemas de Richard Dehmel. Y sin embargo una alquimia secreta —¿larga cultura individual, ejercicio espiritual intenso, influjo de grupo superior?— se nos revela de súbito en los versos de Guillermo Valencia o en la prosa de los Rodríguez, como aspiración de América en las virtudes europeas. ¿Cómo nace la percepción de la vida inglesa que nos sorprende en el artículo de Varona sobre el proceso de Wilde? ¿Qué largos análisis y disminuciones hay detrás del diálogo entre Hamlet y Don Quijote, de Lugones, insuperable renovación del trillado

paralelo? ¿Cuánta experiencia refinada, de naturaleza y de arte, no suponen los sonetos de Julio Herrera y Reissig? ¿Cómo alcanzó Ricardo James Freire la exquisita disciplina de su instinto métrico?

Asombra la contradicción que implican esos florecimientos, aislados todavía en nuestro medio social. En los campos que corren, se dirá, acaso los favorecieron las exigencias de cultura de selección que el actual movimiento literario impone a los artistas conscientes. Más aún: la selecta, y un tanto celosa intimidad intelectual de ciertos grupos superiores, siempre produce refinamiento.<sup>i</sup> En la literatura mexicana, por ejemplo, hay una corriente de pensamiento e imaginación sutiles que parte de Gutiérrez Nájera, si bien tuvo antecedentes como el de Ignacio Ramírez, y hasta podría invocar, como figura epónima, a la admirable sor Juana Inés de la Cruz. El cuento de *Rip-Rip*, de Gutiérrez Nájera, es joya de arte sutil. ¿Y cómo no reconocer que fue aprendido en la escuela de la sutileza el arte latino, horaciano, con que se desenvuelve la imagen del combatiente caído en *Non omnis moriar*, la despedida del poeta, tan sobria y grave, sin embargo? La corriente que de él arranca nació y persiste gracias a la intimidad intelectual de grupos sucesivos: la *Revista Azul*, la *Revista Moderna*, el actual Ateneo, donde hallaron hogar toda audacia y todo refinamiento, sin estorbo para la creación de obras sustantivas. Así se ve en Nervo, González Martínez, Alfonso Reyes, Julio Torri.

<sup>i</sup> El manuscrito encontrado en El Colegio de México se detiene en este párrafo. Hemos agregado las siguientes líneas después de comparar este documento con el artículo del mismo título publicado en la *Revista Hispano-Americana Cervantes*, en su número de noviembre de 1920. Esta revista, publicada en Madrid, fue dirigida por R. Cansinos-Assens (sección española), César E. Arroyo (sección americana) y Ballesteros de Martos (como secretario de redacción).

Individualmente, exige vigor de voluntad el vivir en oposición, aun silenciosa, con el ambiente todavía pobre de cultura. Pero el esfuerzo individual se estrellaría donde faltara el grupo, el corto grupo cuya labor y cuya influencia diarias, desinteresadas y libres de vanidad, estimulan no sólo la sutileza, que no sería la más completa conquista, sino toda riqueza y toda perfección intelectual.

(Tomado de documento mecanuscrito, en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## NOTAS SOBRE LITERATURA MEXICANA (1910-1922)<sup>i</sup>

La previa declaración de dificultad, a que nos creemos obligados ante el lector al emprender cualquier trabajo de conjunto, resulta indispensable cuando el tema es la literatura mexicana durante los últimos doce años. Desde 1910 la vida intelectual de México empieza a tomar rumbos nuevos; nuevos grupos de hombres y mujeres entran a dominar en ella; la producción es vasta e irregular para quien hubo de pasar años fuera del país. Renuncio, pues, a la pretensión de reseñar en todos sus pormenores la vida literaria de México entre 1910 y 1922; preferiré los aspectos de conjunto; los nombres que cite, como ejemplos, los tomaré de entre aquellos que me son más conocidos; y ninguna omisión implicará necesariamente juicio sobre los méritos del escritor.

De 1800 a nuestros días la literatura mexicana se divide en cinco periodos. Al primero lo caracteriza el estilo académico en poesía; su comienzo podría fijarse en 1805, con la aparición de fray Manuel de Navarrete en el primer *Diario de México*; Pesado y Carpio representan su apogeo y su declinación. Con el academicismo en poesía coincide en la prosa el sabroso popularismo de Lizardi, de Bustamante, del padre Mier, a quienes heredan después Cuéllar y Morales.

Después de 1830 entra en México el romanticismo: la era para nosotros de los versos descuidados y de los novelones

<sup>i</sup> Este artículo fue publicado originalmente en la revista *México Moderno*, y fue reproducido con algunos cambios en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (Buenos Aires, Babel, 1928). El primer párrafo que transcribimos no se encuentra en la segunda versión.

truculentos. ¡Nunca se lamentará bastante el daño que hizo en América nuestra pueril interpretación de las doctrinas románticas! La literatura debía ser obra de improvisación genial, sin estorbos; pero de hecho ninguno de nuestros poetas gozaba de la feliz ignorancia y de los ojos vírgenes que son el supuesto patrimonio del hombre primitivo. Todos eran hombres de ciudad y, mal que bien, educados en libros y en escuelas; pero huyendo de la disciplina se entregaban a los azares de la mala cultura;<sup>ii</sup> y así, cuando creían expresar ideas y sentimientos personalísimos no hacían sino repetir fórmulas ajenas que se les habían quedado en la desordenada memoria; cuando creían inventar, con la rapidez del genio, novedades de estilo, no hacían sino repetir los peores ripios de Zorrilla o las expresiones menos felices de Espronceda. Los ejemplos de Plácido, de Abigaíl Lozano, de Rodríguez Galván, de Fernando Calderón, deberían precavernos, aún hoy, contra la fábula de la inspiración genial que pretende conservarse pura a fuerza de no leer libros, aunque devore periódicos.

Entre 1850 y 1860 se inicia el periodo de la Reforma, en que imperan las próceres figuras de Altamirano, Ignacio Ramírez, Riva Palacio y Guillermo Prieto. Hombres de alto talento y de buena cultura, habrían sido grandes escritores a no nacer su obra literaria en ratos robados a la actividad política. Aun así, hay páginas de Ramírez que se cuentan entre la mejor prosa castellana de su siglo. Y en la labor de otros contemporáneos suyos, investigadores o humanistas, hay valor permanente: en los trabajos históricos y filológicos de José Fernando Ramírez y de Manuel Orozco y Berra; en la formidable reconstrucción emprendida por García Icazbalceta de la vida intelectual de la

<sup>ii</sup> La publicación de 1928 elimina varias líneas y queda: “no leían libros, pero devoraban periódicos; y así, cuando creían expresar ideas y sentimientos personalísimos, repetían fórmulas ajenas que se les habían quedado en la desordenada memoria”.

colonia; en el libro de Alejandro Arango y Escandón sobre fray Luis.

Poco después de 1880 se abre, para terminar hacia 1910, el periodo que es usual considerar como la edad de oro de las letras mexicanas, o, por lo menos, de la poesía: se ilustra con los nombres de Justo Sierra, Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera, Othón y Nervo, y se enlaza con el vivaz florecimiento de las letras en toda la América española, donde fueron figuras centrales Darío y Rodó. Es la época de la *Revista Azul* y de la *Revista Moderna*. Reducida al *minimum* la actividad política con el régimen de Díaz, los escritores disponen de vagar para cultivarse y para escribir: hay espacio para depurar la obra.

De 1910 en adelante la literatura vuelve a perder el ambiente de tranquilidad con la caída del antiguo régimen, y se produce, según la expresión horaciana, “en medio de cosas alarmantes”: unas veces, en el país lleno de tumulto; otras, en el destierro, voluntario o forzoso. Como Francia a partir de la Revolución, México posee su literatura de los emigrantes. Todo esto debía dar, y ha dado, nuevo tono vital a la literatura, en contraste con el aire de *dilettantismo* que iba adquiriendo durante la época de Porfirio Díaz.

En 1910 se cumplían quince años de la muerte de Gutiérrez Nájera, en quien había comenzado oficialmente la poesía contemporánea de México; Manuel José Othón había muerto cuatro años antes; Salvador Díaz Mirón escribía poco y publicaba menos. A los poetas de generaciones anteriores —aunque escribiesen cosas admirables, como el obispo Pagaza— apenas se les leía. Los poetas en auge contaban alrededor de ocho lustros: Amado Nervo, Luis G. Urbina y José Juan Tablada.

De ellos, Nervo había de sobrevivir solamente nueve años, durante los cuales no agregó a su obra nada nuevo en los temas ni en la forma; pero sí fue perfeccionándose en la honda pureza

de su concepción de la vida y adquiriendo definitiva sencillez de estilo: hay en *El estanque de los lotos* muchas de sus notas más sinceras y más claras.

Tampoco hay variación importante en la obra de Urbina: *El poema del Mariel*, por ejemplo, es igual combinación de paisajes y suspiros melancólicos que *El poema del lago*. Exteriormente, sí, cambian los temas: los paisajes no son mexicanos, sino extranjeros. Y tiene notas nuevas, de realismo pintoresco, en el *Glosario de la vida vulgar*.

¿Me atreveré a decir que en Tablada tampoco hay cambio esencial? Siempre ha sido Tablada el más inquieto de los poetas mexicanos, el que se empeña en “estar al día”, el lector de cosas nuevas, el maestro de todos los exotismos; no es raro que en doce años haya tanta variedad en su obra: tipos de poesía traídos del Extremo Oriente; ecos de las diversas revoluciones que de Apollinaire acá rizan la superficie del París literario; y a la vez, temas mexicanos, desde la religión y las leyendas indígenas hasta la vida actual. En gran parte de esta labor hay más ingenio que poesía; pero cuando la poesía se impone, es de fina calidad; y en todo caso, siempre será Tablada agitador benéfico que ayudará a los buenos a depurarse y a los malos a despeñarse.

Otros poetas había en 1910: así, los del grupo intermedio, de transición entre la *Revista Moderna* y el Ateneo. Sus poetas representativos, como Argüelles Bringas, pertenecen por el volumen y el carácter de su obra al México que termina en 1910 y no al que entonces comienza.

Había, en fin, dos poetas de importancia, pero situados todavía en la penumbra: Enrique González Martínez y María Enriqueta.

La reputación literaria de María Enriqueta es posterior a la Revolución: hacia el final del antiguo régimen abundaba en México la creencia de que la mujer no tenía papel posible en la cul-

tura. Y, sin embargo, su primer libro de poesías, *Rumores de mi huerto*, es de 1908. Su inspiración de tragedia honda y contenida es cosa sin precedentes en México, y, por ahora, sin secuela y sin influjo; pero por ella, y a pesar de sus momentos pueriles, es María Enriqueta uno de los artistas más singulares.

Enrique González Martínez —que por la edad pertenece al grupo de Nervo, Urbina y Tablada— iba a ser el poeta central de México durante gran trecho de los últimos doce años. En 1909 publica su primer libro de gran interés, *Silenter*, desde la provincia; en 1911 viene a la capital; en 1914 es el poeta a quien más se lee; en 1918 es el que más siguen los jóvenes. No creo ofenderle si declaro que en 1922 se comienza a decir que ya no tiene nada nuevo que enseñar. Su obra de artista de la meditación representa en América una de las principales reacciones contra el *dilettantismo* de 1900; en México ha sido ejemplo de altura y pureza.<sup>iii</sup> Contra las sospechas de los pesimistas, todavía creo que habrá de darnos notas inesperadas.

(Texto tomado de la revista *México Moderno*, México, octubre de 1922, año II, núm. 3, pp. 162-164.)

<sup>iii</sup> La versión publicada en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* agrega: “En 1927 agregaré que, a través de sus cinco libros posteriores a *La muerte del cisne* (*El libro de la fuerza, de la bondad y del ensueño, Parábolas y otros poemas, La palabra del viento, El romero alucinado, Las señales furtivas*), González Martínez se ha mantenido fiel a la línea directriz de su poesía. Los años afirmaron en él la serenidad (“la clave de la melodía es una serenidad trágica”, dice Enrique Díez-Canedo); acallaron el lamento, pero no las preguntas (“y en medio de la rosa de los vientos mi angustiada interrogación”); su interminable monólogo interior se ha ido transformando: descubre sin desazón que cada día se aleja más del mundo de las apariencias y se concentra en su sueño de romero alucinado: “una apacible locura/guardaba en la cárcel oscura/del embrujado corazón”.

## ICAZA

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

Icaza fue francamente el hombre de la altiplanicie. Discreto, observador, agudo, con ideas claras y precisas, con palabras medidas y calculadas. Conocerlo en Madrid, durante los años últimos, conociendo a México, era descubrir con asombro cómo persistía el mexicano debajo de su espesa y vistosa capa de madrileño. Nadie conocía mejor que él la vida de Madrid, el tono de la ciudad, “los chismes de la corte” —literal y figuradamente— y sin embargo, nadie conservaba mejor que él los rasgos

fundamentales de su origen: los hábitos de su carrera hasta le habían aguzado la diplomática reserva y la exigencia puntillosa.

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

Su obra de crítico y erudito tiene méritos raros: a la aparición (1901) de su primer ensayo sobre *Las novelas ejemplares* (retocado y mejorado después), se dijo en Francia —¿fue Foulché-Delbose?— que el trabajo no parecía obra de español: tanto lo distinguían la brevedad, la precisión, la falta de entonación oratoria. Recuérdese en qué estilo se escribían entonces en España los trabajos de erudición, buenos y malos: parecían “discursos de entrada en la Academia”. Milá no había ejercido influjo sobre la forma. Menéndez Pidal había aparecido ya, pero

todavía no formaba escuela. Icaza se adelantaba a su época; y después, nunca dejó de aprender: en vez de sumarse a la rutina de la cultura oficial en España (aunque no tenía a mal su situación académica), entró en las corrientes nuevas, y fue uno de los pocos hombres de su edad que supieron adoptar de los más jóvenes, métodos exactos de investigación e interpretación de los datos y de los textos. Icaza sabía lo que era la reproducción correcta de textos clásicos; sabía lo que era una edición crítica. Tenía, además, el sentido de la personalidad de los escritores del pasado: no fueron para él figuras borrosas en la distancia, sino hombres vivos, con caras familiares. Así vio a Cervantes y a Lope. Y, como siempre, en su país estuvo presente su espíritu cuando recorría los caminos de la historia literaria: sus éxitos como cervantista (las *Novelas ejemplares* y el problema de *La tía fingida* fueron coto suyo), como investigador y crítico de la novela y el teatro en los siglos de oro, no le hicieron olvidar las cosas de América; reunió y publicó multitud de datos sobre la primera época de la cultura colonial de México, y, de paso, descubrió el entremés del dominicano Cristóbal de Llerena, quizás el más antiguo autor dramático nacido en el Nuevo Mundo.

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

(Tomado de artículo publicado en *Nosotros*, Buenos Aires, junio de 1925, año 19, tomo 50, pp. 225-227. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## EL POETA DEL DÍA EN MÉXICO

Acostúmbrese en México, sobre todo en la activa charla de los cenáculos, declarar que en la literatura mexicana no se encuentra ningún poeta de primer orden durante los dos siglos que median entre sor Juana Inés de la Cruz y Manuel Gutiérrez Nájera. Éste es, piensa con exactitud Antonio Caso, la personalidad literaria más influyente que ha aparecido en el país. De su obra, engañosa en sus apariencias de ligereza, parten incalculables direcciones, lo mismo para la prosa que para el verso. Con su aparición, que históricamente es siempre un signo, aunque no siempre haya sido una influencia, comienza a formarse el grupo de los grandes poetas mexicanos: son, junto a él, Manuel José Othón, muerto ya; Salvador Díaz Mirón, Amado Nervo y Luis G. Urbina.

Al lado de ellos ha venido a colocarse, con indiscutibles derechos, Enrique González Martínez. Su fama es todavía de pocos años. Pasó su juventud en las provincias, donde lentamente, y sin estímulos externos, acendró el jugo de fina cultura: así pudo ser traductor admirable, y sus versiones ilustran, por ejemplo, la elegante antología de poetas franceses contemporáneos formada por Fortún y Díez-Canedo, otro maestro en el arte de la traducción; así es hoy catedrático de literatura francesa en la Escuela de Altos Estudios de la Universidad. Con tres libros publicados y uno en perspectiva, llegó, en 1911, a tomar por asalto las fortalezas literarias de la capital: su triunfo fue inmediato y ruidoso, sobre todo en las sesiones del Ateneo, que le hizo su presidente en 1912.

Cada uno de los grandes poetas anteriores tuvo su hora.

González Martínez es el de la hora presente: es el amado y preferido por los jóvenes que se inician, como al calor de extraño invernadero, en la intensa actividad de arte y de cultura que sobrenada en México por encima de las amenazas de disolución social. Al decir de Horacio, vigoriza a la juventud el educarse en medio de sucesos alarmantes. La de México diríase que recibe su fuerza de su propia hostilidad a las tendencias ambientes. Y esa juventud, por boca de uno de sus representativos más cultos, Manuel Toussaint y Ritter, declara en la revista *Nosotros*: la poesía de González Martínez “es nuestra poesía”.

Como sus devotos, el poeta posee la alta virtud de limpiar su vida interior de todas las impurezas del momento social. Es la suya una poesía de recogimiento y de templanza, tan lejana del desencanto romántico como del vértigo futurista:

Irás sobre la vida de las cosas  
*con noble lentitud*: que todo lleve  
 a tu sensorio luz, blancor de nieve,  
 azul de linfas o rubor de rosas.  
 Que todo deje en ti como una huella  
 misteriosa, grabada intensamente...  
 Y que afines tu alma hasta que pueda  
 escuchar el silencio y ver la sombra...

Es la poesía de la emoción contenida y la meditación solemne; poesía que por su serenidad y su suave armonía de colores y matices y su extraño ambiente de misticismo panteísta, saturado por la honda concentración en el pensar y en el sentir, sugiere el influjo de la contemplación y del ensueño penseroso ante las aguas tranquilas, como la poesía lacustre de Wordsworth o la obra de Rodenbach. Su serenidad no es, afortunadamente, la del frío mármol parnasiano: es una serenidad animada por el color

de la vida, que es (como ha dicho la exquisita Alice Meynell, arrogante reina de la poesía inglesa), el color de la piel humana, debajo de la cual se adivina la ardorosa corriente de la sangre. González Martínez es, en cierto modo, poeta simbolista: no por la forma (que es pura, luminosa y tersa, y no hace pensar en Mallarmé o en Laforgue, sino más bien en Henri de Regnier); sí por el esfuerzo de síntesis ideológica y depuración sentimental que hace de su poesía una lírica simbólica, elaborada, no con los materiales nativos sino con la esencia ideal del pensamiento y la emoción.

No hay detrás de su arte una doctrina de esteticismo que se resuelve en actitudes artificiales y simple culto de las formas. Para González Martínez el arte es una interpretación de la vida, y sus meditaciones y sus deliquios giran en torno del misterio de la existencia. A la estética del cisne, decorativo y vano, sucede la estética del búho simbólico, atraído por Palas Atenea:

Tuércelo el cuello al cisne de engañoso plumaje  
que da su nota blanca al azul de la fuente;  
él pasea su gracia no más, y nada siente  
del alma de las cosas y el ritmo del paisaje...  
Mira el búho sapiente...  
Él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta  
pupila, que se clava en la sombra, interpreta  
el misterioso libro del silencio nocturno.

Muchas más cosas de las que caben en este rápido apunte diría yo —si la urgencia de tiempo lo permitiera— y muchas más cosas, y mejores, ha dicho Alfonso Reyes en la *Revista de América*, sobre obra poética de tan vastas perspectivas como lo es la de Enrique González Martínez. El poeta está en pleno vigor de vida y de inteligencia, y, fuerte en su amplia cultura y su

seriedad mental, es seguro que no decaerá con los años, sino que —como Urbina— seguirá en ascensión perpetua, sostenido por las alas serenas de su canto.

(Tomado de artículo publicado en el periódico *El Fígaro*, de La Habana, con fecha 12 de abril de 1914. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ

... El camino eres tú mismo.

Así la ruta espiritual de este poeta: parte de la múltiple visión de las cosas, de la riqueza de imágenes necesaria al hombre de arte y, camino adentro, llega a su filosofía de la vida universal. Su poesía adquiere doble carácter: de individualismo y de panteísmo a la vez. Las mónadas de Leibniz penetran en el universo de Spinoza gracias al milagro de la síntesis estética.

### I

Interesantísima, para la historia espiritual de nuestro tiempo, en la América española, es la formación de la corriente poética a que pertenecen los versos de Enrique González Martínez. Esta poesía de conceptos trascendentales y de emociones sutiles es la última transformación del romanticismo: no sólo del romanticismo interior, que es de todo tiempo, sino también del romanticismo en cuanto forma histórica. Como en toda revolución triunfante, en el romanticismo de las literaturas novolatinas las disensiones graves fueron las internas. En Francia — a la que seguimos desde hace cien años como maestra única, para bien y para mal, los pueblos de lengua castellana—, junto a la poesía romántica, pura, la de Hugo, Lamartine y Musset, desnuda expresión de toda inquietud individual, ímpetu que inundaba, hasta desbordarlos, los cauces de una nueva retórica, surgió Vigny con su elogio del silencio y sus desdenes aristocráticos; surgió Gautier con su curiosidad hedonística y su aristocrática ironía. El *Parnaso* se levanta como protesta, al fin, contra el exceso de

violencia y desnudez: su estética, pobre por su actitud negativa, o limitativa al menos, quedó atada y sujeta a la del romanticismo por el propósito de contradicción. Tras la tesis romántica, que engendra la antítesis parnasiana, aparece, y aún dura, la síntesis: el simbolismo. Ni tanta violencia ni tanta impasibilidad. Todo cabe en la poesía; pero todo se trata por símbolos. Todo se depura y ennoblece; se vuelve también más o menos abstracto. De aquí ahora el lirismo abstracto, el peligro que está engendrando la reacción, la antítesis contraria a la actual tesis simbolista bajo cuyo imperio vivimos.

Ésta es, entre tanto, la fuerza que domina en nuestra poesía: el simbolismo. Hemos sido en América clásicos, o a menudo académicos; hemos sido románticos o a lo menos desmelenados; nunca acertamos a ser de modo pleno parnasianos o decadentes. Nuestro modernismo, años atrás, sólo parecía tomar del simbolismo francés elementos formales; poco a poco, sin advertirlo, hemos penetrado en su ambiente, hemos adoptado su actitud ante los problemas esenciales del arte. Hemos llegado, al fin, a la posición espiritual del simbolismo, acomodándonos al tono lírico que ha dado a la poesía francesa.

## II

Así lo demuestra la obra de Enrique González Martínez; así lo demuestra el culto que suscita entre los jóvenes. Aunque muchos en América no lo conocen todavía, González Martínez es en 1915 el poeta a quien admira y prefiere la juventud intelectual de México; fuera, principia a imitársele en silencio.

Raras veces conocerá las tablas de valores literarios de México quien no visite el país; porque la crítica se ejerce mucho más en el cenáculo que en el libro o el periódico. ¿Quién, en

nuestra América, no conoce las colecciones de versos, populares entre las mujeres, de poetas mexicanos que florecieron antes de 1880? Sus nombres, ¿no se repiten como nombres representativos entre los lectores medianamente informados? Pero la opinión de los cenáculos declara — y con verdad— que México no tuvo poetas de calidad entre las dos centurias transcurridas desde sor Juana Inés de la Cruz hasta Manuel Gutiérrez Nájera. Éste es, piensa Antonio Caso, la personalidad literaria más influyente que ha aparecido en el país. De su obra, engañosa en su aspecto de ligereza, parten incalculables direcciones para el verso como para la prosa. Con su aparición, que históricamente es siempre un signo, aunque no siempre haya sido una influencia, principia a formarse el grupo de los dioses mayores.

Seis dioses mayores proclama la voz de los cenáculos: Gutiérrez Nájera, Manuel José Othón, muertos ya; Salvador Díaz Mirón, Amado Nervo, Luis G. Urbina y Enrique González Martínez. Cada uno de los poetas anteriores tuvo su hora de influencia. González Martínez es el de la hora presente, el amado y preferido por los jóvenes que se inician, como al calor de extraño invernadero, en la intensa actividad de arte y de cultura que sobrevive, enclaustrada y sigilosa, entre las amenazas de disolución social.

Este poeta, a quien tributan homenaje íntimo las almas selectas de su patria, llegó a la capital hace apenas cuatro años. Le acogieron con solícito entusiasmo los representantes de la tradición, en la Academia; los representantes de la moderna cultura, en el Ateneo. Traía ya cuatro libros: el cuarto, *Los senderos ocultos*, admirable. Venía de las provincias, donde pasó la juventud.

## III

... ¿Qué mundos de experiencias recorrió este poeta, capaz de tantas, en los veinte años que transcurrieron entre la adolescencia impresionable y la juvenil madurez? Su poesía esconde toda huella de la existencia exterior y cotidiana. Es, desde los comienzos, autobiografía espiritual; obra de arte simbólico, compuesto, no con los materiales nativos, sino con la esencia ideal del pensamiento y la emoción.

El poeta estuvo, desde su despertar, encendido en íntimas ansias y angustias. Pero observó en torno suyo; le sedujo el prestigio de las formas y los colores, la maravilla del sonido:

Yo amaba solamente los crepúsculos rojos,  
las nubes y los campos, la ribera y el mar...

Del jardín me atraían el jazmín y la rosa  
(la sangre de la rosa, la nieve del jazmín)...

Halagaban mi oído las voces de las aves,  
la balada del viento, el canto del pastor...

Entonces se componen los inevitables sonetos descriptivos; se consulta a Virgilio; se piden temas a la Grecia decorativa de poetas franceses; se traduce a Leconte o a Heredia.

Pero junto a las rientes escenas mitológicas, entre los paisajes de *escuela mexicana* (la que comienza en Navarrete y culmina en Pagaza y Othón), flotan reminiscencias románticas: arcaicas invocaciones a la onda marina y al rayo de las tormentas; voces confusas que turban la deseada armonía. En este conjunto que aspira al reposo parnasiano suenan ya notas extrañas; se deslizan

modulaciones de la flauta de Verlaine. ¡Ay de quien escuchó este son *poignant*!

En el bosque tradicional, atraen al poeta dos símbolos: el árbol majestuoso, la fuente escondida. De ellos aprende, tras los primeros delirios, la lección de recogimiento y templanza. Ellos le librarán de dos embriagueces, peligrosas si persisten: la interna, el dolor metafísico de la adolescencia torturada por súbitas desilusiones; la externa, el deslumbramiento de la juventud ante la pompa y el deleite del mundo físico.

Halla su disciplina, su norma: el goce perfecto de las cosas bellas pide “ocio atento, silencio dulce”; y el goce de las altas emociones pide el aquietamiento de los tumultos íntimos, pide templanza:

Irás sobre la vida de las cosas  
con noble lentitud...

Que todo deje en ti como una huella  
misteriosa grabada intensamente...

Porque este sigilo, esta templanza, lo llevan ahora lejos del culto de los ídolos impasibles; lo llevan a escudriñar bajo el suntuoso velo de las apariencias. A la imagen decorativa del cisne sucede el símbolo espiritual del búho, con su aspecto de interrogación taciturna.

Yo amaba solamente los crepúsculos rojos...  
Al fenecer la nota, al apagarse el astro,  
¡oh sombras, oh silencio! dormitabais también...

No; ahora procura “no turbar el silencio de la vida”, pero afina su alma para que pueda “escuchar el silencio y ver la som-

bra”. Su poesía adquiere virtudes exquisitas; se define su carácter de meditación solemne, de emoción contenida y discreta; su ambiente de contemplación y de ensueño; su clara melodía de cristal; su delicada armonía lacustre. Éxtasis serenos:

Busca en todas las cosas un alma y un sentido  
oculto; no te ciñas a la apariencia vana...

Hay en todos los seres una blanda sonrisa,  
un dolor inefable o un misterio sombrío...

“Todo es revelación, todo es enseñanza — dice Rodó— todo es tesoro oculto en las cosas.” Todo es símbolo:

A veces, una hoja desprendida  
de lo alto de los árboles, un lloro  
de las linfas que pasan, un sonoro  
trino de ruiseñor, turban mi vida...

[...] Que no sé yo si me difundo en todo  
o todo me penetra y va conmigo...

Así, después de sortear el peligro de las embriagueces juveniles, alcanza el poeta la suprema y tranquila embriaguez del panteísmo.

Pero no se extinguió la vieja savia romántica; la experiencia del dolor, siempre personal, íntima siempre, es acaso quien la remueve, como aquella tristeza antigua que interrumpió su felicidad olvidadiza:

Yo podaba mi huerto y libaba mi vino...  
Y la vieja tristeza se detuvo a mi lado

y la oí levemente decir: ¿Has olvidado?  
De mis ojos aún turbios del placer y la fiesta  
una lágrima muda fue la sola respuesta...

La inquietud le pide que mire hacia adentro:

Te engañas: no has vivido mientras tu paso incierto  
surque las lobregueces de tu interior a tientas...

Halla su camino. Está ante las puertas de la madurez. Ha  
conquistado su equilibrio, su autarquía:

Y sé fundirme en las plegarias del paisaje  
y en los milagros de la luz crepuscular...

Mas en mis reinos subjetivos...  
se agita un alma con sus goces exclusivos,  
su impulso propio y su dolor particular...

#### IV

La autobiografía lírica de Enrique González Martínez es la historia de una ascensión perpetua. Hacia mayor serenidad, pero a la vez hacia mayor sinceridad; hacia más severo y hondo concepto de la vida. Espejo de nuestras luchas, voz de nuestros anhelos, esta poesía es plenamente de nuestro siglo y de nuestro mundo. Terribles tempestades azotan a nuestra América; pero Némesis vigila, pronta a castigar todo desmayo, toda vacilación. Tampoco pretendamos olvidar, entre frívolos juegos, entre devaneos ingeniosos, el deber de edificar, de construir, que el momento impone. Nuestro credo no puede ser el hedonismo;

ni símbolo de nuestras preferencias ideales el faisán de oro o el cisne de seda. ¿Qué significan las *Prosas profanas*, de Rubén Darío, cuyos senderos comienzan en el jardín florido de las *Fiestas galantes* y acaban en la sala escultórica de *Los trofeos*? Diversión momentánea, juvenil divagación en que reposó el espíritu fuerte antes de entonar los *Cantos de vida y esperanza*.

La juventud de hoy piensa que eran aquellos “demasiados cisnes”; quiere más completa interpretación artística de la vida, más devoto respeto a la necesidad de interrogación, al deseo de ordenar y construir. El arte no es halago pasajero destinado al olvido, sino esfuerzo que ayuda a la construcción espiritual del mundo.

Enrique González Martínez da voz a la nueva aspiración estética. No habla a las multitudes; pero a través de las almas selectas viaja su palabra de fe, su consejo de meditación:

Tuércelo el cuello al cisne de engañoso plumaje...  
Mira al búho sapiente...

Él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta  
pupila, que se clava en la sombra, interpreta  
el misterioso libro del silencio nocturno.

## V

Bajo las solemnes contemplaciones del poeta vive, con amenazas de tumulto, la inquietud antigua. Así, bajo la triunfal armonía de Shelley, arcángel cuya espada de llamas señala cumbres al anhelo perenne, gemía, momentáneamente, la nota del desfallecimiento.

El poeta piensa que debe “llorar, si hay que llorar, como la

fuente escondida”; debe purificar el dolor en el arte, y, según su religión estética, transmutarlo en símbolo. Más aún: el símbolo ha de ser *catharsis*, ha de ser enseñanza de fortaleza.

Pero la vida, cruel, no siempre da vigor contra todo desastre. Y entonces el artista cincela con sombrío deleite su copa de amargura, cuyo esplendor trágico seduce como filtro de encantamiento. En las páginas de *La muerte del cisne* luchan los dos impulsos, el de la fe, el de la desesperanza, la voz sollozante de los *días inútiles* y del *huerto cerrado*.

Son duros los tiempos. Esperemos... Esperemos que el tumulto ceda cuando baje la turbia marea de la hora. Vencerá entonces la sabiduría de la meditación, la serenidad del otoño.

*Washington, 1915*

(Tomado del prólogo a *La muerte del cisne*, de Enrique González Martínez, México, Porrúa Hermanos, 1915.)

## EL ÚLTIMO LIBRO DE LUIS G. URBINA: “ESTAMPAS DE VIAJE”

El libro de *Estampas de viaje* —cuya publicación se ha celebrado en Madrid dedicando al autor un banquete en que fue nota saliente la plática creadora de don Ramón del Valle Inclán— contiene artículos que escribió Urbina en 1916, durante su primer viaje a España. No todos se refieren a España: hay artículos sobre las etapas del trayecto entre La Habana y Cádiz, con parada en Nueva York. No son los mejores. La parte mejor del libro se refiere a Madrid y a Barcelona.

El género libro de viajes, popularísimo durante el siglo XIX, se halla en crisis desde 1900. Los libros de viajes del siglo XX, para hacerse leer (¡ya todo está descrito!), echan mano de recursos enérgicos: la descripción rápida, llena de sorpresas; la psicología paradójica de los pueblos. Así lo hacen, no sólo quienes se ven en la obligación de escribir de viajes, sino también los que sienten la imperiosa necesidad de anotar las impresiones culminantes de los lugares que visitan. Es el estilo de la época... el estilo del siglo XIX era distinto: se describía largamente, hasta minuciosamente; se hablaba de temas inevitables: si en Roma, de San Pedro y de las ruinas; si en París, de Notre Dame y los bulevares; si en Londres, de la abadía y de las nieblas; si en Sevilla, de la Giralda y del Guadalquivir... y se procuraba no disentir de los anteriores viajeros; nadie pretendía descubrir Américas que ya estaban, en verdad, hasta colonizadas. Castellar, por ejemplo, no vio sino la Italia de los tópicos; en rigor, no vio nada; su libro pudo haberlo escrito sin pisar tierra del Lacio. Y si Amicis vio aquí cosas no vistas antes, y aun cosas

que no existen, no fue culpa suya, sino de la falta de suficientes fórmulas previas sobre España cuando hizo él su viaje. Pero no hay que exagerar: del siglo XIX son —por la fecha al menos— libros de viajes que perdurarán mientras haya paisajes y costumbres. Así, para España, Borrow, Gautier, precisamente los libros que tanto indignaban a los académicos de la Restauración. Y ¿habrá prodigio comparable al viaje de Chateaubriand en la América del Norte? ¿Aquel estupendo Mississippi donde René mezclaba, con inenarrable *sans façon*, cosas de los dos continentes americanos!

El libro de Urbina tiene aún el sabor a siglo XIX, como la mayoría de los libros de viaje escritos en castellano hasta ahora. Está en buena compañía: no sólo con Alarcón y Castelar, sino con Justo Sierra —el maestro de Urbina, a cuya ilustre memoria dedica esta obra y todas las suyas—, con Díaz Rodríguez, con Gómez Carrillo, con el Rubén Darío de *Peregrinaciones*, el Darío de *Tierras solares* comienzan a acercarse a la manera del siglo XX, recogiendo notas únicas: canciones humorísticas en Gibraltar, cisnes en Hamburgo. En castellano escasean todavía los viajes siglo XX: el que mejor los cultiva es Corpus Barga, cuya obra maestra es de modernidad absoluta, el viaje en aeroplano de París a Madrid. Elementos técnicos no faltan a la psicología de los pueblos, profunda a veces bajo la apariencia de ligereza humorística, cuyos orígenes tal vez se hallen en la Finlandia de Ganivet, está en apogeo con Julio Camba; la descripción simplificada, selectiva, cuyo maestro es Azorín, cuenta con muchos devotos; y las impresiones vivaces, de color y carácter, surgen aquí y allá, en las notas del *Diario* de Juan Ramón Jiménez, en los *Cartones de Madrid* de Alfonso Reyes...

El lector puede separar, en las *Estampas* de Urbina, lo que tiene fecha (1890, en espíritu, aunque en letra de imprenta diga 1916) y lo que no la tiene. Y lo infechable, lo permanente, me-

rece de modo singular el nombre de “estampas”. Urbina tiene ojos: el mundo exterior realmente existe para él; y si dejara hablar siempre a sus ojos, y se dejara arrastrar menos por su pluma — que tiene el arrastre de treinta años de periodismo incesante — sus estampas serían siempre perfectas, unas veces como retratos de Nanteuil, otras como paisajes de Monet: “Se abrió un boquete [...] en la nube tormentosa, y por allí se precipitó una catarata de luz de sol”. La Barcelona vieja, “pegada al mar y no obstante oscura, con sus altos muros de casas viejas”; “El carro de canteira blanca de la Cibeles se sonroja con las luces del poniente, y en la misma línea, al otro extremo, los dientes del arma de Neptuno clavan y retienen una última llamarada vespertina... El Goya de la fachada del Museo de Pinturas parece sentado en un sillón de oro fúlgido... Los negros leones del Congreso muestran la melena untada de amarillo solar. En las frondas compactas del Retiro hay escardillos de esmeralda”; Echegaray: “A hurtadillas le contemplo las manos, muy viejas ya, más viejas que la cara...”; Valle Inclán... “la barba no muy espesa, pero fluida y crecida sí; y casi en contacto con la barba, como disputando a ésta territorio, unos quevedos... Vuelvo a sentir la influencia de la mirada y de la sonrisa, que son verdaderamente deliciosas”; Toros: “Hierve el oro del sol en más de la mitad de la plaza, y la sombra que proyecta la parte no soleada pinta en la arena del redondel una media luna de negro acuoso...”; “Grandes chorros de sangre que brillan como espejos de púrpura”; Guimerá: “anciano silencioso, triste, de mirada incierta y como desconfiada...”; Toledo: “la masa rectangular del Alcázar. Sus torres puntiagudas pican la plata sideral”; “La vega... muestra una placidez majestuosa como de huerta conventual”. Y también tiene oídos a pesar de no sé cuántos años de crónica musical: “La Sarada. Suena en la orquesta, bañándose en llanto, la flauta pastoril. El tambor agreste marca, sordamente, el ritmo...”; Toledo de no-

che: “Se oye la voz del río que corre invisible, en el fondo de la escarpadura”.

A veces su observación humana es interesante: “El afán de elevar lo insignificante a la altura de lo extraordinario lo excita (al pueblo español) como una bebida que lo embriagase... En tales ocasiones, el español, que es un espontáneo orador, se complica de novelista”; “Aquí la tristeza lleva escabeles, y los mendigos cargan guitarra”.

Y es, sobre todo, optimista en su visión de España: España conserva “la virtud de los laureles soñados, que son inmarcesibles, y la gracia inmortal del día, que es siempre niño cuando se asoma por Oriente. En España todo puede estar viejo, menos el pueblo”. Paradoja digna de atención: no son pocos los hispanoamericanos que viniendo de aquellos que la metáfora corriente llama “pueblos jóvenes”, encuentran a España —la España “natural”, no la oficial, no la exhibición— juvenil todavía. Y es que no toda la América tiene caracteres juveniles: bajo el influjo de la solemnidad de las razas indígenas que crearon los grandes imperios anteriores al descubrimiento, la vida de la América española, en varios países, adquiere tono grave. Comparada con ellos, España no puede menos de parecer juvenil.

(Tomado de documento mecanuscrito, en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

TRABAJO Y LUCHA.  
PRÓLOGO AL NUEVO LIBRO  
DE CARLOS GUTIÉRREZ CRUZ

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

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

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

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

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

(Tomado de un artículo impreso, sin datos que identifiquen la fecha o lugar de su publicación.<sup>iv</sup> Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

<sup>iv</sup> Luis Mario Schneider, en *Carlos Gutiérrez Cruz. Poesía y prosa*, identifica este texto como el prólogo a *Sangre roja. Poemas libertarios*, edición que además contó con portada de Diego Rivera y dibujo de cuarta de forros de Xavier Guerrero.

## GENUS PLATONIS

### I

El temperamento platónico —define Walter Pater— se caracteriza por la fusión de elementos espirituales diversos y aun opuestos. Platón es el amante: una naturaleza despierta a todos los halagos del sentido y de la imaginación; un espíritu seducido por la belleza y educado por el amor en la más fina y variada percepción del mundo externo, sin excluir su aspecto humorístico; una facultad poética que encierra en sí la potencialidad de una *Odisea* o de cantos como los de Safo (la virgen apasionada que Otfried Müller compara a Nausicaa); un hombre de escuela, ávido de verdad y empeñoso de trabajo, y al mismo tiempo capaz de reconocer en su propio yo un primordial objeto de interés inagotable: un amante, en fin, de la templanza, que por su propio esfuerzo y por la influencia de Sócrates se eleva a la austeridad, a la contemplación del mundo ideal, a la concepción de lo trascendental y abstracto, llevando hasta allí, a pesar de las exageraciones de su sistema intelectualista, toda su riqueza de imaginación y sensibilidad, merced a la cual su filosofía deviene un testimonio vívido de lo invisible y lo no conocido.

El temperamento platónico se ve reproducido en la edad moderna, no en los filósofos, sino principalmente en los poetas, porque, como dice Menéndez Pelayo, “Platón pertenece hoy más a la literatura que a la filosofía y los helenistas son quienes mejor lo entienden e interpretan”.

La facultad poética descrita por Pater, hermana con el amor a las ideas, son los elementos básicos de esta clase de tem-

peramentos. Curioso es observar, sin embargo, cómo las cualidades platónicas no siempre siguen, en los modernos poetas, la evolución que en el maestro de los jardines de Academos culminó en la armonía perfecta de una vida y de una obra. Goethe, que no fue precisamente un platónico, sino un nuevo y complejo tipo temperamental, pero que tuvo con aquél bastantes puntos de semejanza, sí realiza esa evolución perfecta, en que el filósofo completa al artista, superando al mismo Platón, gracias a su desprecio de lo sistemático. La realiza también Shelley, dentro de la esfera poética, y la realiza ¡caso asombroso! desde la infancia casi: la admirable disciplina mental sin la cual no sería explicable una obra como el *Prometeo libertado*, influye ya en el poema de *La reina Mab*, labor de los veinte años, y se hace evidente en el *Alástor*, sólo dos años posterior. Shelley posee como pocos el don de sentir el mundo externo: será modelo inmortal de fuerza plástica, de vigor y colorido (baste recordar la imagen de la tocadora de arpa en el *Alástor*, el jardín de la *Sensitiva*, o cualquier otra de sus descripciones), a la vez modelo de versificación musical, llevada a la exquisitez en la canción de la ninfa *Aretusa*, y en el canto a la *Alondra*. Pero posee también (y en estos complementos se reconoce su legítima filiación platónica) un sincero amor a la verdad, que le hace consagrar toda su vida al estudio y dominar en corto espacio toda la ciencia y todas las literaturas, desde la griega hasta la castellana, y un apasionado amor al bien, que lo convierte en precursor del socialismo y lo sublima en su aspecto moral.

Dos artistas contemporáneos son ejemplos de espíritus platónicos que no han logrado realizar la evolución, acaso más significativa en lo moral que en lo puramente intelectual, del filósofo ateniense: Oscar Wilde y Gabriele d'Annunzio. En el último cuarto de siglo nadie les iguala en el poder de reproducir formas, colores y sonidos, de concebir imágenes y reflejar

sensaciones; son, en una frase, y usando los adjetivos en sentido noble, los más perfectos poetas *sensuales*, los más delicados *naturalistas*. (Georg Brandes, al hacer la historia del movimiento romántico inglés, derivándolo de los lakistas y personificándolo en Byron, intitula su estudio *El naturalismo en Inglaterra*). Pero si ese poder excluye otros elementos, más nobles por esencia, del espíritu artístico, entonces el calificativo de sensual o naturalista (aparto siempre la significación de secta) implicará una limitación: la de un novelista como Zola, incapaz de hacer psicología superior y de abarcar otras concepciones sociológicas que un organicismo mecánico y una justicia socialista, generosa pero vulgar; o la de un poeta como Zorrilla, cuya pompa lírica nunca sirve de ropaje a una idea.

No es ésta, ciertamente, la limitación de Oscar Wilde y D'Annunzio. El primero, "discípulo a veces rebelde de Platón", como lo llama Ricardo Gómez Robelo, pecó por falta de convicción: sus ideas luminosas, sus hallazgos estéticos, es preciso buscarlos a través del maremágnum de paradojas, hipérbolos, *bouta[des]*, rasgos irónicos o humorísticos, afec[cio]nes de depravación o amoralidad, que [lle]nan los diálogos de *Intentions*, las no[tas] críticas, las comedias, los cuentos y [no]velas, hasta llegar a *De profundis*, [do]nde la realidad del dolor le alzó a la [cu]mbre de la sinceridad y de la pureza intelectual.

Si las circunstancias obligaron a Oscar Wilde a penetrar en la intrincada selva de su yo, en D'Annunzio, por el contrario, han provocado una noción falsa, a la vez abstracta y decorativa, de su propia personalidad, y le han inducido a ensayar difundirse en la impersonalidad del drama, principalmente del drama histórico o de época, y en el canto pindárico: géneros en los cuales ha creado belleza, sin duda, pero sin alcanzar la intensidad de su poesía íntima ni de las novelas en que reflejó no poco de su vida interior, desarrollando a veces concepciones excelsas,

como en la disertación socrática que ocupa el primer libro de *Las vírgenes de las rocas* y la interpretación metafísica de *Tristán e Isolda* en el *Triunfo de la muerte*.

\* \* \*

No es el espíritu platónico fruto de civilizaciones incipientes; bien al contrario, es el ápex de la cultura social varia, extensa y armónica. La América española, por tanto, no ha podido ser terreno propicio a la aparición de tales espíritus: mientras en la producción artística fue norma hasta ayer la primitiva idea de la inspiración, cara a la escuela romántica, en las labores filosóficas, una vez roto el yugo de la escolástica teológica, han predominado, con predominio indisputable, las doctrinas y las tendencias del “experiencialismo”. Los dos más altos pensadores, Bello y Hostos, derivan, el uno, de la escuela escocesa, el otro, de los poskantianos y los evolucionistas; pero aquél asimiló, de su cultura clásica, el “suave y grave” modo de sentir peculiar a la áurea época central en las letras de Lacio, y éste, que era un verdadero espíritu socrático por la austeridad y por el temple, aprendió no poco, en cuanto a solemnidad de expresión y vigorosos efectos de contraste, en la *Apología de Sócrates*, en el *Critón*, en *La República*. ¿Quién no adivina la influencia de la *Apología*, y aun del *Fedro*, en el discurso con que presentó Hostos a sus primeros discípulos, y la influencia de *La república* en la *Moral social*?

En la literatura contemporánea de América, cuya complejidad comienza a permitir la aparición de un número creciente de mentalidades selectas, se descubre, entre la multitud de positivistas con resabios escolásticos<sup>i</sup> y de indecisos que se titulan

<sup>i</sup> El texto impreso dice “metafísicos”, pero la palabra está tachada con lápiz y una nota manuscrita sustituye por “escolásticos”.

eclécticos, junto a algunos adeptos de Nietzsche, como Sanín Cano, un espíritu platónico: José Enrique Rodó, en quien el exquisito temperamento de pensador y artista y la influencia de Renan y de Guyau (platónico a ratos aquél, genuino éste), como directriz de una cultura metódica, han producido la eclosión de una flor evangélica cuyo penetrante aroma se esparce sobre todo un continente.

En la literatura mexicana cabe señalar en Gutiérrez Nájera el temperamento horaciano (que Urueta ha confundido, con grave error, con el anacreóntico); horaciano, por el templado sensualismo, por el suave escepticismo, ya dulcemente melancólico, ya irónico con tendencias epicúreas, por la insinuante gracia de la forma. Manuel José Othón se acerca al temperamento virgiliano, sereno en la contemplación de la naturaleza, rico de visión, rico también de *pathos* y perfecto en la *callida junctura* de la expresión poética.

## II

Pretendo descubrir temperamento platónico en un nuevo poeta, hasta ayer en germen todavía: el germen se ha desarrollado ya, se ha convertido en arbusto cuyas ramas suelen crecer de súbito con empuje arborescente y cuyas precoces florescencias seducen por sus colores vistosos. Alfonso Reyes surgió en el pequeño mundo literario de México hace un año apenas, y su rápida evolución, en ascenso visible, ha resultado inquietante en un medio donde todo tiende al estancamiento después de las primeras agitaciones bulliciosas.

Hasta ahora, sólo ha dado al público composiciones que en otro país, donde existieran los estudios clásicos, se estimarían como ejercicio de humanidades: reminiscencias de la antigüe-

dad, de la Grecia dionisiaca y pánica en especial, en forma suficientemente moderna, depurada por una lectura atenta de las venerables letras castellanas.

No se trata, desde luego, de arte frío, meramente escolar y retórico. Ciegos son los que no ven, en esa poesía de reminiscencias arcaicas, una personalidad. Alfonso Reyes, como buen platónico, es hombre de escuela, y si el público lo conoce en ese aspecto, es porque su amor a la templanza — tan temprano en él como en el Carmides de los diálogos— le ha despertado el afán de corrección, de perfeccionamiento constante, y le ha dotado de la prudencia necesaria para no lanzar ante el mundo (todavía) los gritos más espontáneos, y limitarse a presentar en trasuntos y ficciones los paisajes de su jardín interior.

Para el lector atento, los ejercicios clásicos de Alfonso Reyes contienen indicios bastantes a determinar las características de su personalidad en germen: el conjunto de imágenes y de sensaciones que cruzan en sus versos y tan felizmente se avienen con los esbozos de vida pagana; su tendencia a la forma más expresiva, por la gracia o por el vigor (aún no la elegancia galante ni la fuerza rotunda); su concepción de la existencia sencilla y armoniosa, disfrazada de afición bucólica; y ¡ved ahí lo inequívoco! El modo de exultar redivivo o de plañir muerto el mundo clásico, de convertir la concepción ideal en asunto emotivo, en sentimiento: de ahí esos clamores, ingenuas efusiones cordiales, como el jubiloso grito: “¡Amo la vida por la vida!” o la delicada lamentación: “¡Oh mi dolor!/Ni adoro una zagala,/ni soy pastor!”

He ahí, pues, la clave de su temperamento, que, si se adivina en las poesías publicadas, se hace evidente en lo inédito anterior: Alfonso Reyes es un amante. El amante, que se derrama todo en pasión sobre el objeto de atracción sexual, sobre las almas afines, sobre las formas bellas de seres y cosas, sobre la naturaleza,

sobre la universal armonía: espíritu libérrimo, que fue la gloria y el triunfo de la antigüedad y que, aplastado más tarde por el terror del pecado (no cristiano, sino hebraico, asiático), refugiándose entonces en el misticismo de los santos y en el idealismo de Dante y de Petrarca, resurge con la liberación del pensamiento moderno, huraño todavía, temeroso de sí mismo y del ambiente ingrato, impotente para dominar e imponer su ley de concertados ritmos, y evolucionando al fin, a través de los tormentosos reflujos — odio en Byron, sarcasmo en Heine, desesperación en Espronceda, lágrimas en Musset, arrepentimiento en Verlaine, sensualidad torturante en D'Annunzio, perversión ilusoria en Oscar Wilde— alcanza una nueva y suprema plenitud, en verdad poética, en ideal humano, en filosofía o en símbolo, con Goethe, con Chénier, con Keats, y Shelley, con Ruskin, con Guyau, con el oceánico Wagner, con Edgar Poe, venciendo la tristeza y la muerte, con Ibsen, coronando su obra de esfuerzo doloroso.

¡Curioso error! Para el vulgo, el amor platónico es algo así como el místico no exaltado: interpretación extrema y falsa de los conceptos desarrollados en el *Fedro* y en el *Simposio*. El temperamento de amante platónico es el fogoso que llega a dominarse y a adquirir la disciplina del sentimiento. Y éste es el que me parece descubrir en el poeta adolescente: en los cantos que niega a profanos oídos hay gritos tumultuosos. (*¡Vida!, Rojo y negro*) que se apagan más tarde en divagaciones melancólicas de *Abandono* y *Debajo del cielo*. La templanza, la disciplina mental y moral, se ha impuesto: de la poesía erótica, ardorosa y sensual, el amante evoluciona hacia la contemplación de la naturaleza, ensaya elevarse al reino de las ideas. A ambos llega por el sentimiento: lo cual le impide todavía alcanzar la visión definida de los paisajes y la forma precisa del pensamiento puro. Su manera descriptiva es animada a merced a los recursos de expresión, de emoción y reminiscencia (*Viñas paganas, ¡Oh mi dolor!*): bien

mirada, resulta indecisa, aun en las veces en que no acude a los procedimientos de enumeración y personificación. Las imágenes o los rasgos que componen un cuadro o un retrato podrían a veces sustituirse por otros sin quitar carácter. Pero ya la escena de Acteón, en el *Chénier*, es (en blanco y negro solamente, pues el color apenas apunta y el matiz aún no aparece) un bosquejo firme.

En el reino de las ideas es indudable que Alfonso Reyes aún no encuentra su filosofía. Acaso haya encontrado ya, por la inevitable correlación de ésta con el organismo afectivo, su moral; esto es, su concepción de un ideal, una finalidad o al menos tendencia directriz de la vida. Lo que en este sentido se esboza en la *Oración pastoral*, en el canto a *Chénier*, se desarrolla en la *Alocución* dirigida a sus compañeros de estudios preparatorios. Esta *Alocución* es la clave única del desarrollo de su mentalidad filosófica, pues las poesías y los anteriores trabajos en prosa (discurso sobre *Moissan*, etc.) contienen ideas embrionarias o insustanciales. Nótase en aquélla, en cambio, una avidez ideológica tan impetuosa como la avidez erótica de sus primeros sonetos y que hace recordar la frase de Carlyle sobre el interesante espíritu de Margaret Fuller: ¡Qué impaciencia por devorar el universo! Los principios morales, los aforismos, las citas, se suceden como impeliéndose y atrayéndose. Hasta ahí, bien estaría, porque el enlace es siempre suficientemente lógico. Pero cada idea central, que parece arrastrar una corte de planetas, pensamientos incidentales, atrae también una legión de imágenes eruditas, cometas que amenazan romper el equilibrio del sistema y producen un fulgor excesivo. El pecado de este trozo de oratoria, de corte a lo Urueta, es, como indica Rubén Valenti, la retórica: el armazón ideológico amaga desplomarse bajo el peso de la ornamentación.

De todo ello se deduce, por fortuna, una moral optimista,

individualista, de libertad y alegría, de esfuerzo y de amor, que parece buscar el apoyo de una filosofía panteística, cuya forma no se define aún.

Alfonso Reyes cuenta, por lo demás, con una ventaja: el dominio de la forma. Ha logrado ya sorprender el secreto de la prosa oratoria y el del verso clásico modernizado. Pero si cualquiera de ambas cosas suele bastar a hacer una reputación, no debe bastar a satisfacer el propio anhelo de perfeccionamiento. Pienso que su prosa, a pesar del escollo de su iniciación declamatoria, puede evolucionar fácilmente; en cambio, creo sorprender en su verso tendencias peligrosas al estancamiento. Su endecasílabo no ha variado sensiblemente desde sus comienzos, y las variaciones han sido simples depuraciones: supresión completa de asonancias, cacofonías, hiatos y sinalefas duras. Progreso de escasa importancia, pues la corrección es un elemento mecánico, si cabe decir, aunque indispensable, de la forma, elemento que todo escritor debe dominar hasta el punto de asimilarlo y convertirlo en hábito subconsciente, pero que no encierra, ni con mucho, el secreto de la gran técnica. Al afán de la corrección, de la mera corrección (no la manía flaubertiana de la expresión), cuando no mata el vigor del estilo, realiza trabajos de inutilidad pasmosa. Bello, que no contó entre sus adivinaciones la moderna psicología de las técnicas, sostuvo que la riqueza de la rima consistía en huir de las consonancias entre partes de la oración iguales: lo sostuvo y lo practicó con minuciosidad escrupulosa, sin que por eso su rima nos parezca jamás tan rica, tan sonora y variada como la de Espronceda, que amontona en sus octavas reales consonancias de adjetivos, de sustantivos en plural, de tiempos verbales idénticos, y ¡horror! de participios.

La estructura del endecasílabo y el soneto de Alfonso Reyes, su verso y su metro preferidos, aunque no es rígida, no ha alcanzado suficiente flexibilidad sino en el canto a *Chénier*, y

todavía huye de las novedades de acentuación. Sin embargo, su versificación no se limita al soneto endecasílabo, sino, antes al contrario, suele asumir otras formas elegantes y musicales. Para ejercitar esa capacidad latente, ahí está el arsenal de la métrica modernista.

El poeta adolescente que tan graves disquisiciones motiva posee su principal virtud en su temperamento de amante, cuya explosión primaveral, de amanecer lírico, va templándose con la serenidad del estudio. La educación estética levantada a tan hermoso grado por el cultivo de la poesía arcaica necesita completarse con el fecundo ejercicio del ensayo, del estudio crítico. Entonces el hombre de escuela que existe en este platónico se convertirá en el verdadero humanista, es decir (habla Menéndez Pelayo) “al hombre que toma las letras clásicas como educación humana, como base y fundamento de cultura, como luz y deleite del espíritu, poniendo el elemento estético muy por cima del elemento histórico y arqueológico y relegando a la categoría de andamiaje indispensable, aunque enojoso, el material lingüístico”.

(Tomado de un artículo impreso en *Listín Diario*, fechado en Santo Domingo, 1907. Una nota manuscrita señala que este texto fue “Reproducido en *El Espectador* de Monterrey”. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## ALFONSO REYES

Al fin el público se convence de que Alfonso Reyes, ante todo, es poeta. Como poeta empiezan a nombrarlo las noticias casuales: buena señal. Buena y tranquilizadora para quienes largo tiempo defendimos entre alarmas la tesis en cuyo sostén el poeta nos dejaba voluntariamente inermes.

Cuando Alfonso Reyes surgió, hace veinte años, en adolescencia precoz, luminosa y explosiva, se le aclamó poeta en generosos y fervorosos cenáculos juveniles. Estaba lleno del impulso lírico, y sus versos, al salir de sus labios con temblor de flechas, iban a clavarse en la memoria de los ávidos oyentes:

La imperativa sencillez del canto...  
Aquel país de las cigarras de oro,  
en donde son de mármol las montañas...  
¡Amo la vida por la vida!...  
A mí, que donde piso siento la voz del suelo,  
¿qué me dices con tu silencio y tu oración?

Aquel momento feliz para la juventud mexicana —el momento de la revista *Savia Moderna*, de la Sociedad de Conferencias— pasó pronto. Con más brío, con mayor solidez, vendría el Ateneo (1909); la edad de ensueño y de inconciencia había terminado: el Ateneo vivió entre luchas y fue, en el orden de la inteligencia pura, el preludeo de la gigantesca transformación que se iniciaba en México. La revolución iba a llamar a todas las puertas y marcar en la frente a todos los hombres; Alfonso Reyes, uno de los primeros, vio su hogar patricio, en la cima de la montaña, desmantelado por el huracán que nacía:

¡Ay casa mía grande, casa única!

El poeta ocultó su canción ante la tormenta. Canción es autobiografía; la suya iba toda en símbolo y cifra, y todavía tuvo empeño en esconderla. Después el guardarla se hizo hábito. Era

cancioncita sorda, triste...  
 canción de esclava que sabe  
 a fruto de prohibición...

Toda en símbolo y cifra; rica en imágenes complejas, en figuras sutiles, con hermetismos de estirpe rancia o de invención novísima, pero transparente para la atención afectuosa. Canción cargada de resonancias sentimentales: mientras los ojos se van tras los iris del torrente lírico, el oído reconstruye con las resonancias la historia íntima, historia de alma intensa en la emoción y en la pasión. Y así, en la *Fantasia del viaje* el asombro de los espectáculos nuevos (“¡he visto el mar!”) se funde con la tragedia de la casa paterna, del paisaje nativo que se ha quedado atrás, con sus fraguas de metal y sus campos polvorientos. Principia la odisea: bajo la máscara homérica suena el lamento de la despedida, la *Elegía de Ítaca*:

¡Ítaca y mis recuerdos, ay amigos, adiós!

Y el hombre que prueba el sabor salado del pan ajeno hace su camino entre ímpetus y desfallecimientos. Cayendo y levantando, acaba por confiarse a la vida:

Remo en borrasca,  
 ala en huracán:

la misma furia que me azota  
es la que me sostendrá.

Se hace dura la vida; pero en mitad de las tormentas sobrevienen días puros, días alcióneos, de cielo diáfano, de aire tibio, sin el rumor ni el ardor de la primavera:

Si a nuevas fiestas amanezco ahora,  
otras recuerdo con un llanto súbito...

Las lámparas del hogar nuevo, encendidas trabajosamente en tierra extraña, son por fin señales de paz, a cuya luz se descubre en la valerosa compañera “la vibración de plata —hebra purísima— de la primera cana” y se saborea la “voz de niño envuelta en aire” y el “claro beso impersonal” del hijo a los padres.

Después la vida le devuelve parte de los dones hurtados y le cumple triunfos prometidos; la resucitada juventud recobra la voz, ahora con resonancias nuevas: sobre las notas cálidas, de pecho de ave, domina el timbre metálico de la ironía, óxido de los años...

Pero es ironía sin hieles, que persigue guiños y fantasías de las cosas en vez de flaquezas humanas; cabriola de ideas, danza del ingenio. Los ojos se regalan fiestas y viajes; las ciudades, reducidas a síntesis cubistas, desfilan en procesiones irreales: como a todo viajero de mirar intenso, se le encogen en signos mágicos con que se evoca el espíritu del lugar.

\* \* \*

Con los años todo poeta lírico, cargado de vida contradictoria, de emociones complejas, tiende a poeta dramático. En Alfonso Reyes el drama ha llegado: su obra central, donde ha concentrado la esencia de su vida y de su arte, es su poema trágico *Ifigenia cruel*.

En el instante que atravesamos, Grecia ha entrado en penumbra: no sabemos si para eclipse pasajero o para sombra definitiva. Excepciones ilustres (¡Santayana! ¡Paul Valery!) las hay, y son raras. Pero en los tiempos en que descubríamos el mundo Alfonso Reyes y sus amigos, Grecia estaba en apogeo: ¡nunca brilló mejor! Enterrada la Grecia de todos los clasicismos, hasta la de los parnasianos, había surgido otra, la Hélade agonista, la Grecia que combatía y se esforzaba buscando la serenidad que nunca poseyó, inventando utopías, dando realidad en las obras del espíritu al sueño de perfección que en su embrionaria vida resultaba imposible. Soplaba todavía el viento tempestuoso de Nietzsche, henchido del duelo entre el espíritu apolíneo y el dionisiaco; en Alemania, la erudición prolífica se oreaba con las ingeniosas hipótesis de Wilamowitz; en los pueblos de lengua inglesa el público se electrizaba con el sagrado temblor y el irresistible oleaje coral de las tragedias, en las extraordinarias versiones de Gilbert Murray, mientras Jane Harrison rejuvenecía con aceite de “evolución creadora” las viejas máquinas del mito y del rito; en Francia, mientras Victor Bérard reconstruía con investigaciones pintorescas el mundo de la *Odisea*, Charles Maurras, peregrino apasionado, perseguía la transmigración de Atenas en Florencia.

De aquella Hélade viviente nos nutrimos. ¡Cuántas veces después hemos evocado nuestras lecturas de Platón; aquella lectura del *Banquete* en el taller de arquitectura de Jesús Acevedo! Aquel alimento vivo se convertiría en sangre nuestra; y el mito de Dionisos, el de Prometeo, la leyenda de la casa de Argos, nos servirían para verter en ellos concepciones nuestras.

La *Ifigenia cruel* está tejida, como las canciones, con hilos de historia íntima. El cañamazo es la leyenda de Ifigenia en Táuride, salvada del sacrificio propiciatorio en favor de la guerra de Troya y consagrada como sacerdotisa de la Artemis feral entre los bárbaros. En la obra de Alfonso Reyes la doncella trágica ha

perdido la memoria de su vida anterior. Cuando Orestes llega en su busca, ella rehúsa acompañarlo, contrariando la tradición recogida por Eurípides. Orestes, espoleado por las urgencias rituales de su expiación que es la expiación de toda su raza, se lleva la estatua de Artemis. Ifigenia se queda en la tierra extraña. En la concepción primitiva de Alfonso Reyes Ifigenia se ponía a labrar un ídolo nuevo, una nueva Artemis, para sustituir la que le arrancan Orestes y Pilades. En la versión definitiva de la tragedia le basta aferrarse a la nueva patria.

Quien sepa de la vida de Alfonso Reyes sentirá el acento personal de su *Ifigenia cruel*:

Ando recelosa de mí,  
acechando el golpe de mis plantas,  
por si adivino adonde voy...

Es que reclamo mi embriaguez,  
mi patrimonio de alegría y dolor mortales.  
¡Me son extrañas tantas fiestas humanas  
que recorréis vosotras con el mirar del alma!...  
Hay quien perdió sus recuerdos  
y se ha consolado ya...

Y cambia el sueño de los ojos  
por el sueño de su corazón...

\* \* \*

Alfonso Reyes se estrenó poeta; pero desde sus comienzos se le veía desbordarse hacia la prosa: su cultura rebasaba los márgenes de la que en nuestra infantil América creemos suficiente para los poetas; su inteligencia se desparramaba en observacio-

nes y conceptos agudos, si no estorbosos, al menos inútiles para la poesía pura.

Su cultura era, en parte, fruto de la severa disciplina de la antigua e ilustre Escuela Preparatoria de México; en parte, reacción contra ella. Ser preparatoriano en el México anterior a 1910 fue blasón comparable al de ser *normalien* en Francia. Privilegio de pocos era aquella enseñanza, y quizá por eso escaso bien para el país: a quienes alcanzó les dio fundamentos de solidez mental insuperable. De acuerdo con la tradición positivista, la escala de las ciencias ocupaba el centro de aquella construcción; hombres de recia contextura mental, discípulos de Barreda, el fundador, vigilaban y dirigían el gradual y riguroso ascenso del estudiante por aquella escala. A la mayoría, el paso a través de aquellas aulas los impregnó de positivismo para siempre. Pero Alfonso Reyes fue uno de los rebeldes: aceptó íntegramente, alegremente, toda la ciencia y toda su disciplina; rechazó la filosofía imperante y se echó a buscar en la rosa de los vientos hacia donde soplaba el espíritu. Cuando se alejó de su alma máter, en 1907, bullían los gérmenes de revolución doctrinal entre la juventud apasionada de filosofía. Tres, cuatro años más y el positivismo se desvanece en México, cuando en la política se desvanece el antiguo régimen.

En la obra de Alfonso Reyes la influencia de su escuela se siente en el aplomo, en la plenitud de cimentación. Al principio se extendía a más, aun contrariando su deseo; todavía en *El suicida* (1917), junto a páginas de fina originalidad, hay páginas de preparatoriano, con resabios de la escolástica peculiar de aquel positivismo.

Fuera de su escuela, olvidadiza o parca para las humanidades, hubo de buscar también sus orientaciones literarias. Lector voraz, pero certero, sin errores de elección; impetuoso que no se niega a sus impulsos, pero les busca el cauce mejor, su preocupación fue no saber nada a medias. Hizo —hicimos— largas

excursiones a través de la lengua y la literatura españolas. Las excursiones tenían la excitación peligrosa de las cacerías prohibidas; en América, la interpretación de toda tradición española estaba bajo la vigilancia de espíritus académicos, apostados en su siglo XVIII (¡reglas!, ¡géneros!, ¡escuelas!), y la juventud huía de la España antigua creyendo inútil el intento de revisar valores o significados. De aquellas excursiones nacieron los primeros trabajos de Alfonso Reyes sobre Góngora, explicándolo por el impulso lírico que en él tendía “a fundir colores y ritmos en una manifestación superior”, y sobre Diego de San Pedro, definiendo su *Cárcel de amor* como novela perfecta en la elección del foco, al colocarse el autor dentro de la obra, pero sólo como espectador. Y de los temas españoles se extendió a los mexicanos; en uno de sus estudios, inconcluso y ahora sepulto entre los folletos inaccesibles, *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX*, apuntó observaciones preciosas sobre las relaciones entre la literatura y el ambiente físico en América.

De aquellas excursiones pudo pasar, en 1913, a desempeñar la primera cátedra de filología española que existió en México, en aquella quijotesca jornada en que creamos, sin ayuda oficial, los cursos superiores de humanidades en la universidad; pudo pasar en Madrid a ser uno de los obreros de taller en el Centro de Estudios Históricos y la *Revista de Filología Española*, bajo la mano sabia, firme y bondadosa de Menéndez Pidal, junto al cordial estímulo y la ejemplar disciplina de Américo Castro y Navarro Tomás.

Se puso íntegro en esas labores; entre 1915 y 1920 va dando sus estudios y ediciones del Arcipreste, de Lope, de Alarcón, de Calderón, de Góngora, de Quevedo, de Gracián, su versión del *Cantar del Mio Cid*, en prosa moderna. Y de él, de esos trabajos, proviene una porción interesante de las nociones con que se ha renovado en nuestros días la interpretación de la literatura espa-

ñola: desde el medieval empleo cómico del yo en el Arcipreste hasta el significado del teatro de Alarcón como “mesurada protesta contra Lope”.

En aquellos años de Madrid no sólo las investigaciones del pasado literario lo absorbían; sobre la montaña oscura y honrada de las papeletas se alzaba todavía la página semanal de *El Sol*, con disquisiciones sobre historia (de allí ha podido entresacar el ingenioso volumen de *Retratos reales e imaginarios*); se alzaba, por fin, la arboleda de las traducciones —Sterne, Chesterton, Stevenson—: los editores de Madrid vivían el periodo más febril de su furia de lanzar libros extranjeros.

Alfonso Reyes se puso íntegro en sus labores, porque no sabe ponerse de otro modo en nada; pero suspiraba por la pluma libre, para la cual le quedaban ratos breves. El trabajo del investigador, del erudito, del filólogo, aprisiona y devora; en sus cartas —cartas opulentas, desbordantes— se quejaba él de la tiranía creciente de la “pantufla filológica”. Habría podido agregar, como Henri Franck en parejo trance: “¡Pero danzo en pantuflas!”

Y de sus danzas furtivas, en ratos robados, salían los versos, los cuentos, los ensayos, las notas mínimas y agudas. Con ellos, sumándolos a escritos anteriores de México o de París, van saliendo los libros libres: *Cartones de Madrid*, *El suicida*, *Visión de Anáhuac*, *El plano oblicuo*, *El cazador*. Después, en años de libertad, vienen los tomos de versos y la *Ifigenia*, el *Calendario*, las cinco series de *Simpatías y diferencias*.

\* \* \*

En Alfonso Reyes, el escritor de la pluma libre es de tipo desusado en nuestro idioma. Buscando definirlo, clasificarlo (¡vieja manía!), se le llama ensayista. Y se parece, en verdad, a ensayistas ingleses; no a la grave familia, filosófica y moralista, de

los siglos XVII y XVIII, ni a la familia de polemistas y críticos del XIX, sino a la de los ensayistas libres del periodo romántico, como Lamb y Hazlitt. La literatura inglesa lo familiarizó temprano con esas vías de libertad. Pero su libertad no viene sólo del ejemplo inglés; es más amplia. Tuvo él la singular fortuna de convivir desde la adolescencia con espíritus abiertos a toda novedad, para quienes todo camino merecía los honores de la prueba, toda fantasía los honores de la realización. Pudo, entre tales amigos, concebir, escribir, discutir la más imprevista literatura; adquirió, así, después de vencer la pesada herencia del párrafo largo, soltura extraordinaria; Antonio Caso, uno de los amigos, la definía como el poder de dar forma literaria a toda especie de ocurrencias. Sus ensayos convertían en certidumbre el dicho paradójico de Goethe: “La literatura es la sombra de la buena conversación”. Concepto nuevo, atisbo psicológico, observación de las cosas, comparación inesperada, invención fantástica, todo cabía y hallaba expresión, cuajaba en estilo ágil, audaz, de toques rápidos y luminosos.

En la más antigua de sus páginas libres, junto a la fácil maestría de la expresión se siente aún el peso de las reminiscencias: es natural en el hombre joven completar la vida con los libros. Entre sus cuentos y diálogos de *El plano oblicuo* los hay, como el episodio de Aquiles y Elena, cargados de literatura —de la mejor— pero hay también creaciones rotundas y nuevas, como *La cena*, donde los personajes se mueven como fuera de todo plano de gravitación; hay fondos espaciosos de vida y rasgos de ternura rápida, entre piruetas de ingenio, en *Estrella de Oriente*, en las memorias del alemán comerciante y filólogo. ¡Lástima que el cuentista no haya perseverado en Alfonso Reyes!

El hombre de imaginación, de sentidos ávidos y finos, nos ha dado al menos la *Visión de Anáhuac*, “poema de colores y

de hombres, de monumentos extraños y de riquezas amontonadas”, dice Valery Larbaud, colorida reconstrucción del espectáculo del México azteca, centro de la civilización esparcida en aquella majestuosa altiplanicie, “la región más transparente del aire”; el observador nos ha dado los *Cartones de Madrid*, apuntes sobre el espectáculo renovadamente goyesco de la capital española, dentro de la altiplanicie castellana, desnuda, energética, erizada en picos y filos. Aquellas dos altiplanicies, semejantes para la mirada superficial, opuestas en su esencia profunda, preocupan al escritor: en ellas están las raíces de la enigmática vida espiritual de su patria.

Porque en Alfonso Reyes todo es problema o puede serlo. Su inteligencia es dialéctica: le gusta volver del revés las ideas para descubrir si en el tejido hay engaño; le gusta cambiar de foco o punto de vista para comprobar relatividades. Antes perseguía relaciones sutiles, rarezas insospechadas; ahora, convencido de que las cosas cotidianas están hinchadas de complejidad, se contenta con señalar las antinomias invencibles con que tropezamos a cada minuto. “Antes coleccionaba sonrisas; ahora colecciono miradas.”

Pero la convicción de que el universo es antinómico no lo lleva a ninguna forma radical de pesimismo; el fatalismo de su pueblo no hace presa en él; nunca será fatalista, sino agonista, luchador. Como artista sabe que las antinomias del universo se resuelven, para el sentido espectacular, en armonías, y una mañana de luz, después de una noche de lluvia, nos da la fe, siquiera momentánea, en el equilibrio esencial de las cosas: “La inmarcesible faz del mundo brilla como en el primer día”. Y sabe que en la creación artística el impulso lírico impone ritmos a la discordancia.

Concibe el impulso lírico —su teoría juvenil, que largamente discutimos, pero que nunca recibió vestidura final— como

forma de la energía ascendente de la vida. Conoce, siente los valores del impulso vital, de la intuición, del instinto. Pero no se confía solamente a ellos; sabe que pueden flaquear, traicionar.

Cuando, en oposición al positivismo, cundieron las triunfantes filosofías de la intuición, empeñadas en reducir la inteligencia a mera función útil y servil, pudo pensarse que Alfonso Reyes encontraría en ellas la justificación y la ampliación de sus conatos teóricos y hasta de su temperamento. No fue así; interesado hondamente en ellas, como sus amigos, resistió mejor que otros a la fascinación del irracionalismo. El impulso y el instinto, en él, llaman a la razón para que ordene, encauce y conduzca a término feliz.

Como su visión artística, su confianza en la desdeñada razón lo aleja del pesimismo. La razón, educada en la persecución de la verdad, dispuesta a no descansar nunca en los sitios del error, a no perderse entre la niebla de las ideas vagas, a precaverse contra las ficciones del interés egoísta, es luz que no se apaga. Toda otra iluminación, quizá más intensa, está sujeta a la desconocida voluntad de los dioses. Alfonso Reyes, poeta de emociones hondas, hombre de imaginación y de ingenio, ensayista, cuya libertad llega a vestir las apariencias del capricho arbitrario, es el reverso del improvisador sin brújula y del extravagante sin norma: predica —y ejemplifica— para su patria, la fidelidad a la única luz firme, aunque modesta. Debajo de sus complejidades y sus fantasías, sus digresiones y sus elipsis, se descubre al devoto de la noción justa, de la orientación clara, de “la razón y la idea, maestras en el torbellino de todas las cosas subconscientes.”

*Buenos Aires, 1927*

(Tomado de documento mecanuscrito, en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## GENARO ESTRADA

Con Genaro Estrada (1887-1937) desaparece uno de los hombres útiles de nuestra América. Durante veinte años dio a México trabajo sistemático, constructor, sin ostentación ni propaganda. Poeta y escritor, vive toda la vida espiritual de su país e interviene con actos eficaces. En función política, organiza y reglamenta con pericia técnica dos ministerios: el de Industria y Comercio; el de Relaciones Exteriores, donde hace renacer la costumbre mexicana de confiar altas representaciones diplomáticas a hombres de letras. Tuvo el don de estimar y elegir calidades; tuvo la fidelidad de sus elecciones y de sus estimaciones. Su seguro discernimiento de hombres tenía raíces en la firme tierra del modesto hogar de provincia, escuela de la apreciación moral; como su fina discriminación estética arraigaba en el conocimiento personal de artes manuales como la tipografía. Ha sido, por eso, uno de los impulsores del renacimiento de la gran imprenta y del libro bien hecho en su país, donde perversos errores de la época de Porfirio Díaz habían roto la clara tradición de los Escalante y los Cumplido. Junto a la curiosidad del día tuvo la pasión histórica: en su casa se juntan la tabla colonial y el grabado romántico con el lienzo de Diego Rivera y el cartón de Abraham Ángel, el muchacho genial, a quien Genaro descubriría antes de que la brusca muerte lo señalase a la atención desconsolada; en su biblioteca, el Aldo Manucio o el Bernardo Calderón con la revista flamante de Munich o de Buenos Aires. Y encima de todo, el amor de su tierra: amor sin recelo, sin comparaciones envidiosas o vanidosas; libre y puro, comenzaba en la deleitosa complacencia física con los sabores del agua y del

pan, del chocolate y del ají, y se hacía plenitud en la contemplación de viejas iglesias o en la definición de posiciones jurídicas nacionales. Su influencia, como orientador invisible primero, como jefe visible después, de las relaciones exteriores de su país, contribuye a hacer de México durante años el hermano definidor de la comunidad hispánica de América frente a las doctrinas y prácticas de los Estados Unidos. De hombre así, con su amplitud y su claridad, debía nacer la doctrina mexicana a que se le dio su nombre: doctrina que sólo pide para los actos de cada nación respeto estricto, sin la ofensiva intromisión que supone el reconocer o dejar de reconocer gobiernos.

Genaro Estrada se expresó, personalmente, en cuatro breves libros de versos muy pulidos, de transparencia muy mexicana, y tres breves libros de prosa: el ensayo — psicología y estética — sobre *Genio y figura de Picasso*; el *Visionario de la Nueva España*, colección de estampas del México virreinal; *Pero Galín*, novela donde se entretuvo en el choque y la fusión de antiquismo y modernidad. Parquedad de la obra personal, alegremente sacrificada a la vasta obra de investigación y organización: a él se debió el nacimiento de la Sociedad de Bibliófilos Mexicanos, con sus excelentes ediciones facsimilares; a él, los treinta y cinco volúmenes del Archivo Histórico Diplomático Mexicano, donde hay descubrimientos preciosos, como el diario de Joaquín Moreno, escribiente de legación, unos cien años atrás: novela de la mediocridad solitaria y amarga, que entre las rencillas con los compatriotas se ilumina con una que otra pincelada del París de 1830 o con la distante admiración por Rivadavia, “el más grande hombre de la América”; los veinte y cuatro volúmenes de *Monografías bibliográficas mexicanas*, donde contribuyó con trabajos propios y estimuló inquisiciones singulares sobre las marcas de fuego de las antiguas bibliotecas, las filigranas en el papel de los tiempos coloniales, los ex libris y las

encuadernaciones; su antología de *Poetas nuevos de México* (1916), con rigurosa y completa bibliografía e iconografía, sin precedentes en América como estudio de contemporáneos; los cuadernos de la embajada en Madrid, cuando estuvo al frente de ella, que abarcaban desde la divulgación de los hallazgos arqueológicos de Monte Albán hasta el garbanzo mexicano y su historia comercial en España; la biblioteca histórica, toda de obras inéditas, que había iniciado poco antes de morir... ¡Hombr e insustituible para México, incomparable para sus amigos!

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

(Tomado de un artículo publicado en la revista *Sur*, de Buenos Aires, núm. 37, 1937, pp. 85-86. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)



# ARTES VISUALES



## JULIO RUELAS, PINTOR Y DIBUJANTE

La incomunicación en que viven, unos respecto de otros, por causas económicas, los pueblos hispanoamericanos, se traduce, como mil veces se ha dicho en son de lamento, en su vida artística e intelectual. Literariamente, en cualquiera de nuestros pueblos se conoce más a Francia o a España que a un hermano por la vecindad y la lengua; y en lo que toca a artes plásticas, nos ignoramos unos a otros totalmente.

Sólo de cuando en cuando se oye sonar algún nombre (Alberto Lynch o Irurtia) ya aceptado en Europa y —caso tal vez único— suele imponerse uno como el de Julio Ruelas, gracias a un periódico que goza de prestigio en América.

En verdad, no sé de otro artista hispanoamericano cuya reputación continental se deba a su labor publicada en una revista. Ruelas, si no popular, es conocido, no sólo de los que fuera de México leen la *Revista Moderna* y alguno que otro libro ilustrado por él, sino de todo un público intelectual, pues la prensa literaria del resto de América y de España con frecuencia ha reproducido, comentado y elogiado su labor.

Agregaré (observación que, por obvia, resultaría inútil, si no fuera porque últimamente algunos han dado en la flor de menospreciar a Ruelas), que este éxito no lo debe el artista solamente a la ventaja que encontró en la circulación americana de la *Revista Moderna* y de ciertos libros mexicanos, puesto que otros muchos han publicado dibujos en la mencionada revista y en otras de México, a la vez que han ilustrado libros, y el dios éxito les ha negado su sonrisa.

El elemento decisivo en el triunfo de Ruelas ha sido su ima-

ginación: imaginación original y poderosa, “panteísta”, en opinión del culto crítico español Rafael Urbano: facultad maestra, en fin, cuyas creaciones se imponen al espíritu del público.

El poder de sugestión de su obra (la cual ha merecido los epítetos de sutil, extraña, intensa, que es costumbre aplicar lo mismo a la de Félicien Rops que a la de Aubrey Beardsley), no depende de sus procedimientos de dibujante. Ruelas no alarga ni exagera las proporciones de sus figuras ni deja nunca a medio esbozar, para producir la peculiar sensación de lo incompleto, partes de su composición; es minucioso como un primitivo en su dibujo y sencillo, hasta vulgar si queréis, en sus figuras.

No: su originalidad no es de procedimiento sino de concepción. Con justicia se le ha atribuido una imaginación panteísta. Ruelas encuentra alma en las cosas y doble personalidad en los seres; da ojos a las nubes, formas de monstruos a las rocas, dolor humano al árbol, “nervios y curvas de mujer” a la lira, espíritu de gnomos a los insectos; convierte la cabeza de las águilas en simbólicas calaveras; hace de la almena del castillo un dragón; ve en las mujeres sirenas o esfinges y en los hombres, sátiros o centauros.

Sobre esta originalidad de concepción se afirma y se eleva la personalidad de Ruelas. El artista mexicano pertenece a la clase de los pintores literarios, esto es, imaginativos, a quienes no hay derecho a pedir otra visión de la realidad que la visión simbólica. Si Ruelas no ha sido afortunado en sus trabajos a colores, es sin duda porque su colorido es demasiado fantástico y el color es, de suyo, el elemento más “realista” del arte. En cuanto a su dibujo, por más que se le quiera tachar de anticuado y convencional, es preciso reconocer que, dentro de su estilo, es irreprochable, especialmente en sus últimos trabajos, en los cuales ha llegado a una verdadera perfección de detalle. Por otra parte, Ruelas acaba de revelarse aguafortista de mérito, y

se asegura que en este género de trabajos ha obtenido éxito en Europa.

En resumen, y sin dudas, cabe afirmar que Julio Ruelas es el artista en blanco y negro más vigoroso y más original de que puede enorgullecerse México.

(Tomado de artículo publicado en la revista *México Moderno*, México, marzo de 1907. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## LA ARQUITECTURA MEXICANA

Acaba de publicarse en México la obra del joven y distinguido arquitecto Federico E. Mariscal intitulada *La patria y la arquitectura nacional*. Esta obra es el resultado de la admirable serie de conferencias que el autor inició en 1913, en la Universidad Popular fundada por el Ateneo de México y sostenida hasta hoy, por encima de todos los trastornos del país, merced a la infatigable energía del rector Alfonso Pruneda.

Poco se sabe generalmente sobre la arquitectura mexicana. La expresión evoca, para muchos, el sombrío imperio de los aztecas, el arcaico pueblo de los mayas, la herencia legendaria de los toltecas. Se ignora que el arte español floreció en el país vecino con singular pujanza, con carácter propio y nuevo, no exento a veces de influencias indígenas. A lo sumo, se oye hablar de las magnas catedrales de México y Puebla. Catedrales que son ejemplos aislados, o punto menos, en la selva de palacios e iglesias que levantó el pueblo de Nueva España.

Ha sido necesario, para apreciar el valor de este conjunto asombroso, que en América avanzáramos en discernimiento crítico. Mientras el gusto artístico se atuvo a las tradiciones académicas, no pudo entender la arquitectura de los tiempos coloniales; o apenas admitía obras solitarias, como las grandes catedrales, hijas del momentáneo imperio del espíritu del Renacimiento; o detalles, como las admirables cúpulas, diseminadas por centenares en el territorio del país; o periodos, como el de restauración clásica, encabezado por Tolsá, a fines del siglo XVIII y principios del XIX. El sentido crítico se abrió paso poco a poco: juzgó absurdo que dos siglos de prodigiosa actividad fue-

sen condenados de un golpe; y se comenzó a estudiar... Aquellas moles del siglo XVI no eran torpes: respondían con calculada exactitud a severas necesidades. Aquellas construcciones plateadas no son ridículas: responden al deseo de aliño elegante que vino con vientos de Italia. Y, sobre todo, estos edificios churriguerescos son, por fuera y por dentro, interesantísimos. España, que engendró esta discutida escuela, no produjo dentro de ella la profusión de obras brillantes que ostenta México. Es toda una evolución regional, americana, la del arte churrigueresco en el país vecino: el pueblo mexicano, con nuevo espíritu, con gusto propio, con invención técnica, lo modificó, lo hizo suyo.

Apenas está comenzada la exploración de esta selva arquitectónica. Aldeas hay, como Tepozotlán, o pueblos, como Taxco, con templos sorprendentes. Hasta ahora, el único gran trabajo sobre el asunto era el suntuoso libro del norteamericano Sylvester Baxter. No era éste la única muestra que los Estados Unidos habían dado de su interés por la arquitectura de México. Otro norteamericano, Frank P. Allen, Jr., con ayuda de Bertram Goodhue (antiguo auxiliar de Baxter) y de otros artistas, proyectó y construyó, en la Exposición de San Diego de California, que estuvo abierta todo el presente año de 1915, la *ciudad hispanoamericana*, con sus cúpulas, sus torrecillas, sus nichos, su florida ornamentación concentrada, sus resplandecientes azulejos. La exposición regional de San Diego aspiró a reflejar el espíritu de California, quizá la porción más romántica, más novelesca, de este país. California se enorgullece de su lejana tradición española. Ésta, como la de todas las regiones fronterizas en el sur de los Estados Unidos, es parte de la tradición colonial de México, la tradición del virreinato de Nueva España. Y como la antigua arquitectura de California no es sino parte pequeña de la mexicana —aunque luego produjo el estilo peculiar, local, de las misiones— el constructor de la Exposición de San Diego recu-

rió a todo el arte colonial de México en busca de motivos para imitarlos o desarrollarlos en la ciudad hispanoamericana.

Federico E. Mariscal, que ha traducido, y próximamente publicará en castellano, la obra de Baxter, ha hecho además investigaciones propias. Su libro *La patria y la arquitectura nacional* es la síntesis de esas investigaciones, aún más extensas que las de Baxter. En México le había precedido Jesús T. Acevedo; el marqués de San Francisco, Alfonso Cravioto y, años antes, Manuel G. Revilla, quien, a pesar de sus aficiones académicas se atrevió a iniciar la rehabilitación del estilo churrigueresco. El Museo Nacional, además, emprendió en 1913 la publicación de lujosísimo y minucioso álbum de reproducciones fotográficas, en cuyo primer volumen apenas se describían cinco o seis templos.

Federico E. Mariscal ha ido más lejos que cuantos le precedieron. Su obra es a la vez de artista, de historiador y de patriota. Para él, la patria ideal se extiende hasta donde se extiendan los monumentos del arte nacional; y el espíritu mexicano sigue imperando todavía en el territorio donde subsisten sus creaciones. Artísticamente, pues, México no ha perdido para su gloria los pueblos de California, de Texas, de Nuevo México, donde se conservan los templos de la época colonial. Sus conferencias y su libro constituyen la mejor defensa de las reliquias históricas y artísticas del país, y a Mariscal y a la Universidad Popular se debe la idea de la Ley de Conservación de Monumentos, redactada hace tiempo y ahora, según entendemos, próxima a promulgarse.

El plan del libro de Mariscal abarca los principales tipos de la arquitectura: la casa; la escuela; los hospitales, hospicios y conventos; los edificios de gobierno y administración pública; las plazas y los mercados, jardines y parques, acueductos y fuentes, cementerios y tumbas; las iglesias. Los dos tipos que estudia con mayor detenimiento son la casa y la iglesia.

Valdría la pena cotejar el estudio de Mariscal sobre la casa mexicana con las conferencias dadas en La Habana, en 1911, por Ezequiel García Enseñat, hoy secretario de Instrucción Pública, sobre *La casa cubana*. Españolas, la una y la otra casas, por su origen, las necesidades diversas de la vida, en México y en Cuba, las han hecho distintas. El clima, que en las Antillas es cálido, en la altiplanicie mexicana es fresco. Las variedades de la antigua casa mexicana son: la *casa de vecindad*, la *vivienda*, la casa de un piso, la casa de dos pisos, la de tres (rara), finalmente, la casa señorial: tanto abundó ésta, que Humboldt llamó a México “la ciudad de los palacios”.

En los capítulos sobre edificios eclesiásticos, Mariscal clasifica y sitúa históricamente las principales iglesias y capillas del país. A la catedral metropolitana dedica largo capítulo aparte.

(Tomado de artículo publicado en el periódico *Las Novedades*, en la columna “Libros e ideas”, Nueva York, 30 de diciembre de 1915. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## DIEGO RIVERA

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

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

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

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

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

Si se me preguntara que distingue a Rivera entre los pintores contemporáneos, yo diría que es su profundo sentido —sentido arquitectónico— de la estructura de las cosas. ¡Pero todos los pintores se preocupan de eso! —se me objetará—. Todos, sí; es la boga, es la moda; todos quieren simplificar, sintetizar. Pero, ¿cuántos atinan con las formas fundamentales, esenciales? Aquél, ingeniosísimo, las sorprende a ratos, pero a ratos

se pierde en caprichos desesperantes; aquel otro, meditabundo, cuando cree atraparlas por el camino de la sencillez, las reduce a decoración plana y sin volumen; uno desmenuza los objetos; otro los amontona, los enmaraña... En Rivera podremos discutir la validez o la belleza de los accesorios; pero las formas fundamentales son justas, con justeza rara, como de quien ha sabido entender la lección que da Cézanne al mundo moderno.

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

Cuando el artista ahonda en los problemas de su arte, cuando ahonda hasta la raíz, llega a resultados imprevistos, pero, en realidad, necesarios, inevitables. Uno de ellos es coincidir espiri-

tualmente con artistas del pasado, de quienes en apariencia —en apariencia sólo— nos separan siglos. Si yo tuviera que colocar a Rivera entre sus afines del pasado, no lo colocaría ya entre los españoles, sino cerca de aquellos grandes italianos cuya energía viril se ejerce sin alardes: Cosimo Tura, Cossa, Mantegna. Sus retratos de Élie Faure, el orientador de la estética contemporánea, del pintor Paresce, del matemático Rosenblum, tienen vigor singular. Pero declaro que Rivera me contenta aún más porque ha realizado obras como *La vendimiadora*, como *El niño que escribe*, como los retratos de las hermanas Naux, donde su fuerza de ferrarés y de castellano se temple con la delicadeza, hija del amor; delicadeza que trae a la memoria al incomparable Renoir o al Goya de los retratos y de las escenas campestres.

Y, por fin, lo que hace de Diego Rivera, hoy, mayor artista todavía que antes, es su amor y su honda comprensión de las cosas de América, acrecentada por la visión penetrante de quien llevaba diez años de ausencia —y de labor— en Europa. Los dibujos en que, desde 1912, comenzó a estudiar las formas que en fastuosa profusión le ofrece México, eran ya promesas de obras definitivas. La primera de éstas ha sido la decoración del Anfiteatro de la Escuela Preparatoria, su labor de 1922: hay allí amaneramientos que desconciertan al público acostumbrado al cromo, pero a ellos tiene derecho el pintor. En esta obra sorprende, más que la valentía del color o la solidez de la construcción, la pericia con que están resueltos toda suerte de problemas de la figura, en una especie de alarde veneciano de virtuoso del dibujo. Ahora, la decoración de los corredores en el edificio de Educación Pública va más lejos: la obra se desarrolla con admirable soltura, y la vida mexicana se desenvuelve ante nuestros ojos con vigor que ningún otro artista supo darle hasta este día.

(Tomado de artículo publicado en el periódico *El Mundo*, 6 de

julio de 1923. Según notas manuscritas de PHU, este texto también fue publicado como “En la orilla: Notas sobre Diego Rivera”, en *Repertorio Americano* (Costa Rica) en 1923. PHU agregó con su letra, en la portada: “El Despertador 1914: D. Rivera”. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## LA EXPOSICIÓN DEL PINTOR SALA

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

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

Pero lo que más interesa a nuestro público, es naturalmente, la serie de obras de asunto mexicano que expone el señor Sala. Entre ellas sobresalen tres escenas de Orizaba, que son seguramente las que han hecho mayor impresión a los visitantes. El pintor ha traído a nuestros campos y a nuestras calles la visión luminosa que lo caracteriza; pero ha comprendido que México, a pesar de sus semejanzas con España, tiene rasgos propios, y

así puede advertirse cómo ha modificado su procedimiento en el sentido de una ingenuidad mayor todavía que la antes revelada en sus obras europeas. Las escenas de Orizaba están tratadas con amor.

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

(Tomado de artículo publicado en el periódico *El Mundo*, noviembre de 1923. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)



# ARTES ESCÉNICAS



## CRÓNICA. OYENDO LA BANDA DE ARTILLERÍA

Cierto crítico censuró al gran Pader porque todavía ejecutara la *Segunda rapsodia húngara* de Liszt, “pieza efectista y de motivos vulgares”. Podrá aceptarse, en parte, la censura contenida en esa crítica, pero los innegables efectismos de su estilo no justifican el que se quiera despojar a Liszt de su lauro de compositor genial y verdadero *poeta de la música*, ni la sencillez de sus melodías es obligado signo de vulgaridad.

Más que otras veces, he sentido anoche la belleza de la popular *Rapsodia* al oírla ejecutada por la Banda de Artillería de la capital. Bajo el magnetizador influjo de una magistral batuta, la banda supo dar todo su valor a esta interpretación fantástica del alma de un pueblo, cuyos sentimientos oscilan entre las tristezas semicrepusculares que sollozan lánguidamente en el *Lassam*, y la alegría bulliciosa, que ríe y salta, enloquecida, ebria, en los vertiginosos compases de la *Friska*.

Aunque la *Rapsodia* fue escrita para piano, se presta admirablemente a la adaptación orquestal; y las oportunidades que ofrece en punto a brillantez de ejecución fueron hábilmente aprovechadas por la Banda de Artillería. Ni uno solo de los sugestivos matices de la pieza fue oscurecido ni extremado; ni uno solo de sus efectos raros pero admirables (como las disonancias de la *Friska*) dejó de aparecer con el debido relieve.

Y con todo y sobre todo, la *Rapsodia* no perdió un ápice de su valor poético: el director de la banda es, probadamente, no sólo un consumado dominador de la técnica, sino un verdadero artista, que sabe comprender el valor estético de las obras musicales.

En todas cuantas piezas ejecutó en la retreta de anoche, la Banda de Artillería estuvo a la altura de su gran reputación. Aún más: ella ha de ser siempre feliz sorpresa para quienes, acostumbrados a escuchar la verdadera música y sus intérpretes más gloriosos en el mundo contemporáneo, desconfíen de las reputaciones, pero no por eso se hallen pedantesca y desposeídos de la capacidad de apreciar los verdaderos valores por modestos que sean.

Es digno de mención el efecto obtenido por la banda con la marcha final. Los instrumentos atacaron estrepitosamente un aire militar que llenó el parque, electrizando al vasto público; luego, el estrépito marcial comenzó a decrecer; poco a poco, la banda se alejaba, se alejaba, la música sonaba en la distancia, llegaba en fragmentos, en notas perdidas, en ecos; por último, sólo se percibía el ruido de los tambores. La banda se había marchado; el ejército iba lejos en su ruta.

Pero la banda no se había movido de la glorieta. A los estruendosos aplausos de la multitud, contestó con un fragmento de *La Tosca* de Puccini. Cuando me alejaba del parque, con una grata impresión de la labor artística de la banda, escuchaba desde lejos el argentino tañer de las campanas de Roma.

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA  
*Veracruz, enero 18 de 1906*

(Tomado de artículo publicado en el periódico *El Dictamen*, Veracruz, enero 20 de 1906. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

LOS TEATROS EN MÉXICO.  
CRÓNICA ESPECIAL  
PARA “EL DICTAMEN”

Una gran abundancia de estrenos y de importantes *reprises* ha caracterizado la presente temporada de Pascua en esta capital. En el Teatro Arbeu, la Compañía de Francisco Fuentes ha dado a conocer un buen número de obras nuevas de los más notables dramaturgos españoles contemporáneos; en el Renacimiento, la Compañía de Virginia Fábregas pone en escena un repertorio menos brillante, pero también de importancia; en el Hidalgo, la Compañía Lambardi ofrece ópera italiana.

Fuentes ha estrenado *Los malhechores del bien*, de Benavente, *En cuarto creciente* y *Bodas de plata*, de Linares-Rivas Astral, ya conocidas en Veracruz; *Buena gente*, de Santiago Rusiñol, y *Más fuerte que el amor*, de Benavente. Han sido equivalentes a estrenos las representaciones de dos obras: *Don Francisco de Quevedo*, de Florentino Sanz, ya casi olvidada, y *Como las hojas*, de Giacosa, que en México sólo se conocía en italiano.

*Buena gente* ha sido el mejor éxito de la temporada. Es una obra de buena factura, de argumento interesante y de situaciones sugestivas. El protagonista es un *escanya-pobres*, como el del cuento de Narciso Oller, un prestamista avaro que se enamora de la huérfana que su mujer se empeñó en adoptar como hija. Como es de esperar, la huérfana le huye, se casa con un sobrino del avaro y éste se queda solo y próximo a la demencia.

En este drama los caracteres y las pasiones están exagerados en extremo. Son excesivos, en bloque y en detalle, los sentimien-

tos de avaricia y de interés del prestamista y de sus familiares; el carácter del viejo tenedor de libros convertido en máquina de trabajo, tan altamente sugestivo, podría serlo más si su rasgo típico no fuese reforzado con tanta insistencia.

Por último, el cuarto acto sobra, pues en el tercero queda resuelta la situación de todos los personajes. El acto final no tiene otro objeto que hacer resaltar, con sobrecargado color, las pasiones y las rarezas de toda la “buena gente”, por un lado, y por otro, la ilimitada bondad y la felicidad merecidísima de la huérfana y su marido. En general la nueva obra del gran artista catalán (gran pintor y gran poeta) puede definirse como un cuadro enérgico y lleno de vida en el cual la imaginación pictórica se ha excedido en los efectos de luz y sombra.

*Más fuerte que el amor*,<sup>i</sup> algo *ibseniano* de Benavente, tampoco es obra maestra. No abunda en diálogos chispeantes, como sus comedias, ni en rasgos poéticos, aunque presenta dos o tres hermosísimos: en cambio, tiene algunos momentos declamatorios y filosóficos, hasta en el mismo final. Los dos personajes principales son, el uno (Carlos), débil copia del Oswald Alving de Ibsen, el otro (Carmen) un esbozo psicológico. Esta alma de mujer se presenta casi siempre en bloque, como las heroínas de Echegaray, sin análisis; y a pesar de eso, es un personaje consistente que no necesitaba sino un desarrollo más hábilmente detallado para que fuese perfecto.

El desarrollo de la trama, que es algo lánguido en los dos primeros actos, es rápido e interesante en los dos últimos. El acto tercero es magistral, y la escena entre las dos rivales es admirable de ironía.

La tesis, si es que así debe llamársele, del drama es que la piedad es “más fuerte que el amor”. La heroína, en vez de huir

<sup>i</sup> Una nota manuscrita agrega “drama”.

con el hombre que ama, prefiere sacrificarse por el esposo enfermo a quien ha aprendido a compadecer, a amar como madre. Por esta tesis, la obra de Benavente es típica de esta época de filosofía “edificadora” y sirve de rotunda réplica a las doctrinas de Nietzsche, el destructor y negador de la piedad.

*Como las hojas*, del italiano Guiseppe Giacosa, es una de las más admirables producciones del teatro contemporáneo. Es una tragedia de hogar, lenta y dolorosa; un cuadro todo verdad; una hermosa defensa de la vida contra los ideales ficticios de belleza y arte.

Por último, *Don Francisco de Quevedo* de Florentino Sanz es un drama típico de la época romántica, magistralmente versificado, y en el cual el tejido de las intrigas predomina sobre el conflicto de las pasiones.

Fuentes estrenará el sábado *La musa loca*, de los hermanos Quintero, y próximamente, *El marqués de Priola*, del francés Henri Lavedan, *La estirpe de Júpiter*, de Linares-Rivas Astray, y *Los viejos*, del ilustre catalán Ignacio Iglesias.

La Fábregas ha puesto en escena *Los malhechores del bien y Rosas de otoño* de Benavente. Sus dos estrenos importantes han sido *El despertar (Le réveil)* de Paul Hervieu, drama de mucho efecto y no poco artificio, y *Las dos escuelas*, ingeniosa comedia de Alfred Capus.

La compañía de ópera del Hidalgo tiene un personal poco brillante y explota un repertorio demasiado conocido. Cuenta con una excelente orquesta dirigida por el competente Cavaliere Fulgencio Guerrieri y con una distinguida soprano de coloratura, Adelina Padovani. Sólo una *reprise* ha ofrecido algún interés: la de *Don Pasquale*, la vieja y divertida ópera bufa de Donizetti. Lo demás ha sido las eternas *Favorita*, *Lucía di Lammermoor*, *Un ballo in maschera*, *Rigoletto*, *Cavallería rusticana*, *I pagliacci*, *Manon Lescaut*.

Pero anoche la compañía se redimió estrenando la *Germania* de Franchetti, que muchos proclaman como la obra maestra de la joven escuela italiana. A la verdad, con excepción de la parte orquestal, el drama lírico del barón Franchetti fue ejecutado de un modo deficiente; pero la empresa merece aplausos sin reservas por haberlo dado a conocer en México, antes de que sea conocido en otras capitales europeas y americanas.

Si bien una sola audición, y en especial una deficiente, no basta, por lo general, para juzgar de modo definitivo una obra de alta significación y consumada técnica, puede afirmarse que *Germania* es superior a todas las óperas de los nuevos compositores italianos, con excepción de *La Tosca*, y aun a ésta aventaja en originalidad. *Germania* es de una originalidad poderosa: sólo suelen encontrársele ligeras reminiscencias de Verdi en el prólogo y de Wagner en el intermedio sinfónico que sirve de preludeo al epílogo.

El material de la obra es rico: contiene motivos de gran belleza. La factura es magistral: en ella tiene gran importancia la orquesta, que es con frecuencia la que interpreta las situaciones, mucho más que el canto. Hay en la obra pasajes de gran valor musical, como son los coros del prólogo y del primer cuadro, el dúo de soprano y barítono y el himno revolucionario en el mismo prólogo, el dúo de soprano y tenor y el *racconto* del barítono en el cuadro primero, el reto del tenor en el cuadro segundo, el final de este mismo cuadro, un concertante lleno de disonancias hábilmente combinadas, y el intermedio sinfónico. De toda la música brota un hálito de fuerza, de vida pasional, de rudeza patriótica a veces semisalvaje, interrumpidas a veces por dulzuras femeninas y sentimentales.

El sábado en la tarde la compañía cantará de nuevo *Germania*, que fue muy aplaudida en su estreno y parece destinada a ser una de las obras favoritas de este público; en la noche se pre-

sentará la celebrada soprano mexicana Elena Marín en el *Fausto* de Gounod.

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

*México, mayo 4 de 1906*

(Tomado de un artículo publicado, según las notas manuscritas al margen que lo acompañan, en “*El Dictamen*. Veracruz, mayo 7 y 8 de 1906”. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## MÉXICO. LA VIDA INTELECTUAL Y ARTÍSTICA

La vida de la capital mexicana alcanza su periodo máximo en la primavera. Con el renacer de los esplendores de la naturaleza, renace la actividad intelectual; y en los teatros, en los centros, se suceden rápidamente las fiestas artísticas.

De mediados de abril a mediados de mayo una serie de estrenos teatrales ha mantenido viva la atención del público: han aparecido en la escena obras nuevas de Giacosa, Paul Hervieu, Alfred Capus, Benavente, los hermanos Quintero, Linares Rivas, Rusiñol y Acebal; también, una del autor yucateco Delio Moreno Cantón, con mediano éxito.

El estreno de mayor importancia ha sido el de la ópera *Germania* de Alberto Franchetti. Su triunfo es completo: se ha cantado seis veces. Obra de mérito superior sólo encuentra entre las producciones de la joven escuela italiana una rival: *La Tosca* de Puccini. No tiene tan minuciosa variedad descriptiva y tan complicada psicología como ésta, pero le aventaja en originalidad, en riqueza y diversidad de motivos, y en vigor y profundidad de sentimientos. La vida pasional que anima la *Germania* es intensa y amplia, especialmente en el primer cuadro: no se circunscribe a los estrechos límites de un *sketch* emocional, como el segundo acto de *la Tosca*.

En punto a técnica, la factura de *Germania* es magistral. El procedimiento es completamente moderno, polifónico y con cuanta originalidad cabe. Una sola vez, en el *Intermezzo sinfónico* que precede al epílogo, la reminiscencia de Wagner se hace

patente. En todo el resto de la obra la inspiración poderosa y alta fluye en su cauce propio.

Anima la obra de Franchetti un hálito de fuerza: el vigor patriótico y el ardor pasional confunden sus acentos de rudeza selvática. A ratos, entre esta vibración formidable, surgen notas de dulzura que describen los candores de la infancia o los sencillos encantos de la vida campesina.

Aunque lleva desventajas en su libreto, *Germania* está consagrada y bien pronto entrará en el repertorio universal.

\* \* \*

Los jóvenes redactores de la revista *Savia Moderna* organizaron la primera Exposición Independiente de Arte Nacional, que estuvo abierta al público del 7 al 15 de mayo. En la apertura, que tuvo aspecto de solemnidad, pronunciaron interesantes discursos el poeta José Juan Tablada, el pintor Gerardo Murillo y el escritor Lic. Ezequiel A. Chávez, subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes; en la clausura hablaron los dos últimos y leyó el poeta Rafael López una brillante composición.

La exhibición, que fue casi exclusivamente pictórica, revela en la juventud mexicana gran abundancia de talento artístico y una orientación modernísima.

Los óleos del maestro Germán Gedovius son notables de dibujo y colorido e intensos de sugestión. Sus salas vacías “dan la impresión —al decir de un crítico norteamericano— de que allí va a ocurrir algo... tres horas después”. Joaquín Claussell, que es además literato, expuso paisajes, marinas espléndidas y dos estudios de nieve en la cima del Ixtacihuatl. Diego Rivera presentó una serie de pasteles, entre los cuales sobresalían *Las lavanderas de un río*, de curiosa combinación colorista, y las escenas de Xalapa en la bruma. Atraían la atención, entre los tra-

bajos de Francisco de la Torre, los pequeños apuntes al óleo, de impresionismo casi siempre acertado y el tríptico simbólico *Los tres besos*; y entre los del joven maestro Jorge Enciso, de la culta Guadalajara, una impresión de noche y una marina crepuscular. El resto de la exhibición lo componían esculturas de Gabino Zárate y cuadros de Antonio y Alberto Garduño, Rafael Lillo, Sóstenes Ortega, Saturnino Herrán, Jesús Martínez Carrión, y otros muchos jóvenes de cualidades indiscutibles.

\* \* \*

Acaba de celebrarse con inusitado esplendor, como si se tratase de un héroe nacional, el centenario de Stuart Mill. El día 19 la Sociedad Positivista de México lo conmemoró en sesión solemne, en la cual leyó el trabajo de orden extenso y erudito el ingeniero Agustín Aragón y se ejecutó un selecto programa musical, todo de Mozart y Weber, los músicos preferidos del filósofo inglés.

El día 20 se efectuó en el anfiteatro de la Cámara de Diputados una espléndida velada, que organizaron los estudiantes de las escuelas profesionales, y a la cual asistieron el presidente de la república, el gabinete casi en pleno, y una nutrida falange intelectual.

El programa —que se inició con la Quinta Sinfonía de Beethoven, ejecutada por la orquesta del Conservatorio Nacional— comprendía discursos de tres oradores: el estudiante Antonio Caso (hijo), el licenciado Carlos Pereira y el ingeniero Agustín Aragón.

El primero, joven alumno de la Escuela de Jurisprudencia, es ya una personalidad intelectual: une a su profundo conocimiento de las ciencias filosóficas y sociales, una palabra brillante y fácil. Su discurso fue una rápida y certera ojeada en

la historia de la filosofía y un juicio conciso de la obra y de la significación de Stuart Mill.

El Lic. Pereyra posee el don de la síntesis admirable. Es un espíritu elevado y culto, que contempla la vida bajo el lente positivista, y la encuentra llena de vigor y belleza. Ama la verdad y la ciencia, y de ellas, a ejemplo del sabio Ramón y Cajal, extrae poesía. Su discurso presentó, en una serie de síntesis plásticas, la vida y la labor de Stuart Mill.

El trabajo del ingeniero Aragón tuvo especial importancia al historiar la influencia que en México ha ejercido Stuart Mill, desde que sus obras fueron divulgadas gracias a la enseñanza de Gabino Barreda, maestro de la generación mexicana que hoy toca los lindes de su madurez.

En Hispanoamérica, parecía Chile, antes que México, la nación destinada a conmemorar el centenario del filósofo inglés; pero con el festival reciente, esta república ha probado ser, no sólo la patria de cien poetas, sino también, pueblo de ciencia y de vigor intelectual.

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

(Tomado de artículo publicado en el periódico *La Discusión*, fechado el domingo 24 de junio de 1906. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## TEATROS EXTRANJEROS ("SAVIA MODERNA", JULIO DE 1906)

### TEATROS

Casi completamente inactivo ha transcurrido el mes teatral. En el Hidalgo continúan representándose melodramas; en el Renacimiento, la Compañía de Virgina Fábregas, después del éxito popular de *Cuauhtémoc*, ha dado una *réprise* de *El adversario*, de Capus y Emanuel Arène, y ha estrenado *Las vacaciones del matrimonio*, comedia menos que mediocre de Valabrègue y Hennequin.

### CONCIERTOS

Tocó a su fin en este mes de la temporada de conciertos dirigidos por el maestro Carlos J. Meneses. Los programas de los seis conciertos últimos han sido magníficos: formáronlos la *Quinta sinfonía* de Beethoven, el aria "Ah non giunge" de *Der Freyschütz* de Weber, el prelude *Die Meistersinger* (*Los maestros cantores*), los *Waldweben* (*Murmillos de la floresta*) de Siegfried, y la despedida de Wotan en *Die Walküre* (*La valkiria*), de Wagner, el oratorio *Eva* y un aria de *La Virgen* de Massenet, un *Concerto* de violín de Max Bruch y otro de Wieniawski, el *Concierto de Piano en re bemol* de Tchaikovsky (¿cuándo oiremos alguna de las grandes obras orquestales de ese ruso genial, la *Sinfonía patética*, por ejemplo?), una *Suite pastorale* de Louis Lacombe y el *Vals poético* del compositor mexicano Felipe Villanueva. De los

conciertos de junio se repitieron la *Danza macabra* y el coro *La noche* de Saint-Saëns, dos fragmentos de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, la *Invitación al vals* de Weber instrumentada por Félix Weingartner y el aria de soprano de la *Lakmé* de Delibes.

Señal inequívoca de la eficacia de la propaganda que se realiza en estas fiestas musicales es el triunfo de la *Quinta sinfonía* de Beethoven, que llegó a ejecutarse cuatro veces. La orquesta del Conservatorio que cuenta con más de setenta músicos y es, por tanto, suficientemente completa para ejecutar cualquier obra de las más complicadas, ha dado, bajo la dirección del maestro Meneses, una excelente interpretación de la magna *Sinfonía*; enérgica sin estrépito en el majestuoso primer *Allegro* y en el *Allegro triunfale* final, dedicada y discreta en los variados matices del *Andante*.

No siempre tan homogéneas como la de esta sinfonía, pero muchas veces brillantes, han sido las ejecuciones de los trozos de Wagner, de los cuales figuró uno por lo menos en cada programa. No menor éxito obtuvieron las demás obras y fragmentos, excepto la *Suite pastorale* de Lacombe —cuya insignificancia resaltó doblemente junto a los incomparables “Murmullos de la floresta” de Wagner— y la *Eva* de Massenet. Este oratorio abunda en melodías del tipo Massenet y tiene momentos inspirados —tal el dúo de amor—; casi toda su música está a leguas de distancia de la solemnidad bíblica y del sentimiento primitivo que deben animar toda interpretación de la leyenda del Génesis.

Tomó parte en estos conciertos un selecto grupo de artistas mexicanos: las sopranos Sra. Antonia Ochoa de Miranda (*La noche* y aria de *La virgen*), Srita. Sofía Camacho (aria de *Der Freyschütz*), Srita. Tomasa Venegas (aria de *Lakmé*) y Srita. Elena Marín (*Eva*); el tenor José Becerra (*Eva*) y el barítono Roberto F. Marín (*Eva* y final de *La valkiria*); los violinistas Pedro Valdés Fraga (*Concerto* de Bruch) y Julián Carrillo (*Concerto*

de Wieniawski), y el pianista Pedro Ogazón. Mención especial se debe a los últimos, a Carrillo, por su magistral ejecución de la difícil obra de Wieniawski, y a Ogazón, que reaparecía ante el público mexicano después de larga ausencia. Ogazón es hoy un pianista completo; posee una técnica admirable, precisa y nítida, y una no menos sobriedad en los efectos y en la expresión. Estas virtudes, y además elegancia y energía, desplegó en la ejecución del *Concerto* de Tchaikovsky. Fue una ejecución de serenidad un tanto clásica y tal vez faltó un grado de intensidad pasional en el *Allegro con fuoco*. Pero a Ogazón no le falta sentimiento; en las piezas que ejecutó como *encores* (una *Gavota* de Glück arreglada por Brahms, un *Preludio* de Rachmaninoff, un *Estudio* de Leschetizky, la *Polonesa heroica* y dos *Valses* de Chopin y una hermosa *Danza oriental* del mexicano Ernesto Elorduy) se mostró en diversas modalidades; no estuvo siempre a igual altura en la *Polonesa*, pero en toda la última parte de ella sostuvo con brillantez el vigor heroico, y puso en los *Valses* sugestiva delicadeza y profundo sentimiento, dándoles el legítimo matiz chopiniano.

Con toda probabilidad Ogazón se presentará de nuevo con algunos recitales de piano: en éstos, donde es de esperar que aborde las sonatas de Beethoven y algunas grandes composiciones de Schumann, habrá ocasión de apreciarle más plenamente. El pianista mexicano ha demostrado ser artista completo, conocedor de las modernas tendencias y poseedor de vigoroso talento que le asegura una carrera de triunfos.

\* \* \*

Organizado por el distinguido profesor señor César del Castillo y ejecutado por discípulos de éste, se celebró el 20 en el Teatro del Conservatorio Nacional de Música un concierto de piano

con un programa formado exclusivamente por obras del compositor mexicano Ricardo Castro, residente en París. Las piezas ejecutadas fueron: una *Barcarola*, tres *Estudios*, una *Melodía*, cuatro novísimas *Danzas tropicales*, dos *Minués*, un *Nocturno*, un *Scherzino*, una *Polonesa*, *Valse rêveuse*, *Valse bluette*, *Appassionato*, *Près du ruisseau*, *Chant d'amour*, *Ländler*, y una *Suite* compuesta por preludeo, zarabanda y capricho.

Con este variado conjunto de composiciones puede conocerse y estimarse en sus varios aspectos el fino talento de Ricardo Castro. Es un temperamento de sentimentalidad delicada, que pocas veces llega a las profundidades de la pasión pero con frecuencia alcanza la exquisitez. Ama las formas de expresión sencillas y elegantes, quizás un tanto superficiales, y por su estilo pertenece a la escuela francesa. Sabe, por de contado, de Chopin y Mendelssohn, pero no va más allá de Benjamin Godard; parece haberle seducido poco la nueva técnica de complicaciones tonales de los compositores de piano rusos y franceses de última hora. Entre las obras ejecutadas en el concierto, sobresalen un *Appassionato* de verdadera nobleza, dos excelentes *Estudios* en do y en fa sostenido, el *Minué en la bemol*, y las *Danzas*, en las que se ennoblece un género popular de los trópicos. Hay en el *Nocturno* y la *Polonesa* delicada hermosura, pero en ambas composiciones se habría logrado más elevación si hubiera en ellas emoción más honda. Asimismo, el brillante *Canto de amor* habría ganado en fuerza sugestiva con un grado más de lirismo. En suma, Ricardo Castro es un artista distinguido que puede ocupar un puesto estimable en la escuela francesa y que honra, con su ya extensa y valiosa labor, a la América artística.

## LA ÓPERA

En el tercer mes de su temporada en esta capital la Compañía Lambardi, que nos dio a conocer en los meses anteriores *Germania* y *Chopin*, estrenó una tercera ópera: *Iris*.

El éxito de la ópera japonesa de Mascagni no ha sido aquí completo, por las mismas razones por las cuales no lo ha sido en otras partes. *Iris* sólo ha llegado a imponerse en Italia, donde se la estima como la obra más completa de su autor, con la probable excepción de *Ratcliff*, que es poco popular.

Comparando *Iris* con *Cavalleria*, vense desde luego el mérito musical superior de la primera y sus desventajas para obtener, como la segunda, popularidad universal. *Cavalleria* tiene en su favor su brevedad y su libreto sencillo, su música por lo general espontánea y de efectismos hábiles y directos. En *Iris* el argumento es exótico, simbólico, poco accesible para el gran público, y la música, si no muy elevada, está escrita con técnica llena de complicaciones raras.

En punto a melodía, no puede decirse que *Iris* sea muy superior a *Cavalleria*. Tiene temas hermosos, que aparecen hábilmente desarrollados en la Obertura-Himno al Sol y en las dos escenas principales del acto segundo: el despertar de Iris y el dúo de ésta con Osaka, seguido por la romanza de “La Piovra”; pero tiene también melodías cortadas por el mismo patrón de las de *Cavalleria*, como la Serenata, y algunas vulgarísimas, como la del coro final del segundo acto.

El desarrollo de la ópera es muy desigual. En primer lugar —y esto se debe al temor que parecen tener los jóvenes italianos a las grandes dimensiones— la obra es muy corta, su acto tercero apenas puede llamarse acto, y muchas de sus situaciones están apenas esbozadas: véase, por ejemplo, la maldición del ciego. El trozo de más efecto —de efecto inmediato, irresistible, *fisiológico*—

co— es la Obertura, que comienza con un *pianissimo* casi inaudible y va creciendo hasta terminar en una estrepitosa plenitud orquestal unida a las voces del coro que canta el Himno al Sol. El acto primero es bastante pintoresco y el segundo, que es el mejor, contiene los momentos más inspirados. En ambos hay páginas que marcan el *culmen* en la labor musical de Mascagni; pero ninguno de los dos da una impresión cabal y completa de belleza, porque, a más de ciertas melodías vulgares, se mezclan en ellos, interrumpiendo el libre desarrollo de la acción, los detalles exóticos fatigosos o poco inteligibles. Mascagni, para dar color local a su obra, no se ha limitado a intercalar motivos de carácter japonés, sino que los ha reforzado con instrumentos asiáticos, disonancias y toda clase de complicaciones armónicas, apartándose con esto de la hábil sobriedad con que distribuyeron los efectos exóticos Verdi en *Aida* y Ernest Reyer en *Salammbô*.

*Iris* fue interpretada por la soprano Srita. Velia Giorgi, la contralto Srita. Mary Millon, el tenor Salveneschi, el barítono Pacini, y el bajo Lombardi, dirigiendo la orquesta el Cavalier Guerrieri. Desde la tercera representación, y en todas las siguientes, reemplazó a la Srita. Giorgi en el papel de protagonista, con notable ventaja, la Srita. Elena Marín. La joven y distinguida artista mexicana ha hecho verdaderamente suyo el papel de Iris; lo ha estudiado minuciosamente, hasta dominarlo, tanto en la parte vocal como en la dramática, y canta esta música, que se adapta perfectamente a su hermosa voz, con admirable expresión y correcto fraseo. Es, además, irreprochable en todos los detalles en la interpretación dramática.

Salveneschi, que es buen tenor lírico a pesar de su afición a ciertos recursos de mal gusto, dijo su parte con delicadeza y tuvo momentos sentidos en el segundo acto. El bajo Lombardi hizo con talento dramático el papel del Ciego. El barítono y la

contralto estuvieron correctos; los coros chocaron más de una vez con los escollos de la técnica empleada por Mascagni, sobre todo en la escena de los traperos; pero la orquesta, dirigida hábilmente por Guerrieri, salió airosa y ejecutó brillantemente la Obertura.

(Tomado de un artículo publicado en la revista *Savia Moderna*, fechada con una nota manuscrita en “México, julio de 1906”. El autor agrega una firma manuscrita al final del artículo: “P. H. U. (97)”. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## LA LEYENDA DE RUDEL<sup>i</sup>

Muchas veces se ha discutido, lo mismo en la América latina que en la sajona, si el arte de este Nuevo Mundo necesita, para adquirir carácter original y propio, inspirarse en la vida, en la historia y hasta en el imperfecto arte de los indígenas. Esta tendencia “indigenista”, después que determinó la producción de obras poéticas tan admirables como el *Hiawatha* de Longfellow y el *Tabaré* de Zorrilla de San Martín, y aun de obras musicales valiosas, como lo son algunas composiciones cortas de músicos norteamericanos y la ópera *El guaraní* del brasileño Carlos Gomes, va perdiendo terreno cada vez más, a pesar de que todavía se defiende, en relación con la música, en los Estados Unidos.

Hemos llegado a la convicción de que la originalidad artística la alcanzaremos con la evolución de nuestra cultura y no mediante procedimientos artificiales, como lo es el que quiere tomar como principales fuentes de nuestro arte la vida primitiva y la tradición lejana de una raza en vías de desaparecer por extinción o por absorción; y lo que nos urge es dominar la técnica que hemos aprendido de los europeos, y desarrollar ideas nuestras, surgidas en nuestro ambiente y de nuestra vida actual.

Estas consideraciones me ha sugerido el estreno de la nue-

<sup>i</sup> La publicación original de esta pieza, en el periódico *El Imparcial*, se tituló “Lo que dice un diletante: A propósito de la ópera de Castro”. La introducción del texto dice: “Hemos recibido, firmado por un diletante, que muestra ser conocedor del asunto y estar animado de la mejor buena fe, el siguiente artículo, que publicamos con gusto, a causa, principalmente, de su sinceridad, por más que no estemos de acuerdo con algunas de las ideas que expone”. La pieza fue firmada: “Un diletante”.

va ópera del maestro Ricardo Castro. El compositor que, hace años, dio al público *Atzimba*, cuyos personajes eran indígenas mexicanos, hoy, después de su larga residencia en Europa, presenta *La leyenda de Rudel*, cuyo argumento se desarrolla entre Provenza y Palestina, en la Edad Media. Ignoro si el compositor mexicano lo ha pensado y convertido en propósito; en cuanto a mí, creo que mayor servicio puede prestar a su país el artista desarrollando libremente su personalidad que empeñándose en “hacer arte nacional” con elementos de interés ya meramente arqueológico.

*La leyenda de Rudel* significa un servicio, a la vez que un triunfo, para el incipiente arte mexicano. No es aventurado afirmar que la obra de Castro puede figurar en rango estimable entre la producción musical europea; en América indica un avance en la evolución artística. Podrá objetarse que la obra no ha sido escrita en América ni es, en realidad, “obra para América” (ya se ve que el público de México no ha sabido valorarla): su verdadero escenario sería el de la ópera cómica parisiense, por el cual desfilan tantos delicados poemas líricos de los jóvenes compositores de la escuela francesa, en la cual se ha formado Castro. Pero, en cambio, el autor es y sigue siendo americano (al contrario de Reinaldo Hahn, que, aunque hijo de Venezuela, es ya totalmente francés); ni siquiera artísticamente ha roto con América: ahí están sus hermosas *Danzas tropicales*, en las que ha explotado hábilmente el más valioso elemento musical nativo con que contamos en la América española: los bailes populares.

Encuentro en Ricardo Castro dos cualidades que, a mi juicio, lo caracterizan psíquicamente como mexicano: la sobriedad, y la elegancia, que también distinguen a otros compositores y ejecutantes de este país. La elegancia, a veces exquisita, es la cualidad que más realza las composiciones de Castro para piano; y, si bien suele excederse en esa misma elegancia, acer-

cándose al margen de la frivolidad, es por lo general sobrio en su técnica.

El hecho de que Castro fuese reconocido como genuino compositor pianístico me habría hecho dudar de sus aptitudes para la música dramática, que interpreta la vida en acción y pasión, si no hubiese sabido de su anterior ensayo de ópera y si en algunas de sus composiciones, como *Appassionato*, no vibrasen acentos de emoción dramática.

Piedra de toque para el triunfo de una obra de arte es la impresión de conjunto: en primer lugar, debe producir la impresión de unidad; en segundo lugar, la impresión debe ser favorable. Es bien difícil que una obra formada por varios episodios de diverso carácter produzca esta impresión de unidad: el ejemplo lo tenemos en creación tan excelsa como *La condenación de Fausto*. Con esto queda dicho que, aun careciendo de esta unidad evidente, puede una obra dramática ser hermosa y producir impresión altamente favorable.<sup>ii</sup>

*La leyenda de Rudel* no me produce impresión de unidad completa. Consta de tres episodios de carácter totalmente distinto, enlazados por una idea poética, no por una acción dramática. Esto depende, claro está, del libreto, en el cual ha escrito el poeta francés Brody algunas páginas hermosas, pero no ha condensado todo el interés de la leyenda de Jaufre Rudel, príncipe de Blaye y trovador provenzal de los más antiguos: esa leyenda,

<sup>ii</sup> El único cambio significativo en la pieza respecto a ediciones posteriores, basadas en la inclusión de este ensayo en el libro *Horas de estudio* (París, Ollendorf, 1910) se encuentra en este párrafo. En ediciones posteriores se lee: “Piedra de toque para el triunfo de una obra de arte es la impresión de conjunto. Es difícil que una obra formada por varios episodios de diverso carácter produzca impresión de unidad: ejemplo es creación tan excelsa como *La condenación de Fausto* de Berlioz. Con esto queda dicho que, si la unidad de la obra es elemento favorable para la impresión de conjunto, no por ello es siempre necesaria”.

repetida por cronistas y poetas (desde Petrarca, que consagra un recuerdo a Rudel en su *Trionfo d'amore* ha pasado a Heine, a Carducci, a Swinburne), ha llegado a convertirse en la de la princesa lejana.

Pero si en la obra no hay drama, hay poesía, y éste es su mayor mérito. Castro emplea aquí hermosamente su don de melodista sentido y elegante, y llega a más: no sólo hay en la partitura gracia, en la *Canción de las violetas* delicadeza, y ternura en el dúo entre Rudel y Segolena, sino también brillantez de colorido en el *intermezzo* y el bailable del tercer acto, pasión profunda y serena en el dúo de Rudel y la Condesa, y elocuencia sobria y grave en la escena de la tempestad.

El compositor ha sido, además, original, asimilándose los métodos de los maestros, sin empeñarse en disfrazarlos para simular originalidad completa. Su técnica revela que ha estudiado a Wagner, a los franceses e italianos contemporáneos; pero su sello personal, nada rebuscado, aparece bien definido.

Su manejo de la orquesta es magistral, sin pecar de complicado, y obtiene de cada grupo instrumental efectos apropiados y brillantes. El tratamiento de las voces suele ser menos sencillo, y, si no tan perfecto como el de la orquesta, es hábil, sobre todo en la parte de tenor.

Sobre la parte técnica de *La leyenda de Rudel* puede considerarse punto menos que definitivo el minucioso y concienzudo juicio que acaba de publicar el compositor italiano Eduardo E. Trucco. Mucho cabe decir, sin embargo, sobre la significación de la obra como promesa de lo que el maestro mexicano alcanzará a realizar más tarde en el género dramático. Aparte de sus dotes de sinfonista descriptivo, demostradas en la escena de la tempestad y en la doble joya oriental que forman el *intermezzo* y el bailable del tercer acto (donde el color local ha sido labrado con sobriedad verdiana, sin el recargo de efectos exóticos

que hay, por ejemplo, en la *Iris* de Mascagni), esta obra revela en el compositor verdadero temperamento dramático. Los dos pasajes de drama que contiene *La leyenda* son el dúo de Rudel y Segolena y el del mismo trovador con la Condesa de Trípoli de Siria. En el primero están bien caracterizados los personajes, y su desarrollo es un aumento progresivo de sentimiento y de belleza.

El dúo del tercer acto constituye, con la romanza de la Condesa, que le precede, el momento más hermoso de toda la obra. Hay allí pasión profunda, pero dulce y serena, expresada con nobleza en la majestad de un tiempo lento. Quien ha escrito estas magníficas páginas posee talento dramático indiscutible.

Anotaré, sin embargo, que, para mí, el lunar de la obra es la escena final. Después del dúo y de la muerte final de Rudel, la decorativa apoteosis resulta falsa, y hasta el comentario orquestal me parece poco inspirado, monótono, por la repetición del tema de los violines. ¡Cuánto más hermoso habría sido un final íntimo, de intimidad solemne, como el de *Tristán e Isolda*, un himno de amor y muerte cantado por la Condesa, por más que sea terrible afrontar la comparación con el divino *Liebestod* wagneriano!

De todos modos, *La leyenda de Rudel* es una labor de gran mérito, digna de éxito mejor que el obtenido. Esperemos que la próxima obra de Castro tenga más vastas proporciones y más acción dramática, y que en ella podamos apreciar una manifestación aún más completa de su talento.

(Tomado de un artículo publicado en el periódico *El Imparcial*. Fechado con una nota manuscrita: “México, 5 de noviembre 1906”. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## TEATROS. ROSARIO PINO EN ARBEU

Ha aparecido en la escena del “Arbeu” Rosario Pino. Todos estamos contestes —por lo menos, todos los que ya hemos aplaudido a la actriz española— en encontrar inexplicable el poco éxito que hasta ahora ha obtenido en México. Porque, cualesquiera que sean los juicios que sobre el contemporáneo arte teatral de España se formulen en nuestros círculos de diletantes, es un hecho que las compañías dramáticas españolas obtienen éxito, mayor o menor, en esta ciudad. Aquí ha triunfado María Guerrero; aquí tuvo público hasta la compañía de Fuentes... Y, sin embargo, esta compañía, a cuyo frente están dos artistas distinguidos y que en su conjunto es armónica, correcta, discreta como pocas, no logra ver lleno el teatro Arbeu.

Pero no insistamos sobre ese singular desvío. Deseemos que el público se convenza pronto de que debe ir al Arbeu, y asegúrele que allí verá cosas interesantes.

Interesante, en verdad, es Rosario Pino. Mujer distinguida, con distinción cuyos toques cosmopolitas no han borrado el carácter nativo español; actriz de escuela contemporánea, en cuyo arte persiste, so capa de realismo al modo francés e italiano, un espíritu genuinamente español: en suma, un tipo de española refinada.

No diré que en eso pueda resumirse su personalidad. La personalidad de la Pino resulta inasible al principio; y todavía, después de cinco o seis funciones, muchos no hemos llegado o no nos hemos atrevido a definirla.

Personalidad, eso sí, la tiene. Su arte no es sólo arte de es-

cuela contemporánea, arte realista y psicológico: todo él lleva un sello peculiar, indiscutiblemente personal. Rosario Pino lleva la sencillez a los extremos; no tiene pose de estrella: no distribuye en escena a los actores de su compañía, como lo hacen muchos artistas, para decir a voces al público: “Yo soy la primera actriz”. Modestia, dicen algunos; yo digo: buen gusto. Para mí, su concepto del realismo escénico le dicta ese procedimiento. Confía en que su arte, lleno de insinuación, bastará a distinguirla, a ganarle poco a poco las simpatías de su auditorio, y no se equivoca.

Psicológicamente, sus interpretaciones son profundamente femeninas. Cada personaje está concebido en unidad perfecta, y un minucioso estudio borra todo detalle que pudiera romperla. En Rosario Pino la energía interior se manifiesta bajo dos formas típicamente femeninas: dulzura y constancia. Con ellas insinúa, lenta pero firmemente, el carácter de los personajes que interpreta (no muy diversos hasta ahora) y llega a dar el tono al ambiente moral en que se desarrolla cada obra.

¡Y los recursos de expresión! El gesto, sobrio; la emoción, discreta, pero honda. El manejo de la voz, siempre en tono menor, con modulaciones de viola, con *pianissimos* en que casi llega a desvanecerse, con articulación distinta, sin que por eso falte a la ley primordial del *legato*, convierte el idioma castellano, “no en oro y púrpura, pero sí en algo más que plata”, como se ha escrito a propósito de la dicción del insigne Forbes Robertson. Habíamos oído nuestro idioma con sonidos de arpa, con esplendores de tono mayor, en los labios de María Guerrero; pero nos faltaba saber adónde podría llegar en insinuación y suavidad. ¡Gracias sean dadas a los dioses, que nos conceden oír nuestro idioma modulado según las leyes apolíneas!

Junto a Rosario Pino ha reaparecido Emilio Thuillier, cuya reputación estaba ya hecha en México. Su variedad de aptitudes,

su escuela, menos moderna que la de su acompañante, pero que le permite libertad y amplitud; su experiencia, su persona misma, le hacen ser el mejor *pendant* posible, dentro de la escena española, para Rosario Pino.

Los artistas secundarios, correctos, serios, estudiosos, sin afán de imponerse a fuerza de pose, constituyen un fondo excelente para la pareja de estrellas. Mucho deben, sin duda, a la buena dirección escénica; pero hay que reconocerles también mérito especial.

El repertorio, casi totalmente español, es el mejor que puede escogerse en España, en obras contemporáneas: Pérez Galdós, los Quintero, Benavente... Las obras del último son predilectas de la Pino; Benavente, según se dice, asegura deberle a ella la mitad de su éxito.

P. H. U.

(Tomado de un artículo publicado, según las notas manuscritas al margen que lo acompañan, en *Actualidades*. Presumimos que se trata del periódico *Actualidades. Diario Político Independiente de Información*, editado por Luis Lara Pardo. El texto está fechado en "México, viernes 15 de octubre de 1909". Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## TEATROS.

### “SEÑORA AMA”, DE BENAVENTE

La obra puesta en escena anoche por la compañía Pino-Thuillier ofreció interés de novedad casi como un estreno. La compañía Fábregas la había dado a conocer recién estrenada en Madrid: pero no la representó muchas veces.

*Señora Ama* es obra hábilmente hecha. Aunque se desarrolla en un medio que Benavente gusta poco de copiar, ofrece todas las cualidades y los defectos de su técnica dramática: diálogo chispeante, cuando no se extiende en párrafos un tanto oratorios; sátira social animada, pero generalmente superficial; psicología femenina, a veces honda, rara vez completa; psicología de los hombres, hábil sólo en lo que toca a sus relaciones con las mujeres.

En verdad, la obra no revela nada nuevo en Benavente. Aunque pasa entre gentes ricas y pobres de pueblo y campo, los dos protagonistas, Feliciano y Dominica, son en el fondo idénticos a los de *Rosas de otoño*: él, guapo, galanteador, superficial, satisfecho de sí mismo; ella, amorosa, tolerante, sufrida, en el fondo sabedora de que sólo ella le domina.

La mujer en *Señora Ama* es algo diversa, pero sólo en modales: es brusca y vulgar, mientras la Isabel de *Rosas de otoño* es toda distinción.

Los personajes secundarios, aunque llegan a ser escandalosos, no difieren esencialmente de los aristócratas que aparecen en la mayoría de las obras de Benavente: como para aquellos, su principal ocupación parecer ser comentar las vidas ajenas y llevar noticias de un lado a otro. El tipo de más humanidad es, acaso, la firme y bonachona Gubesinda.

La interpretación, a la misma altura en que las ha sostenido la compañía Pino-Thuillier. Rosario Pino dejó de ser la mujer toda discreción y suavidades: hizo una más franca e inculta; eso sí, no cayendo nunca en la vulgaridad, y siendo siempre, y en esencia, muy mujer. A Thuillier cada vez se le ve más *à son aise* en la comedia moderna. El resto de la compañía, muy atinados: celebradísima, la excelente Gubesinda de la señora Caro.

(Tomado de un artículo publicado en el periódico *Actualidades*. El texto está fechado con letra manuscrita “Sábado 16 de octubre”, presumimos que en 1909. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## TEATROS.

### ROSARIO PINO EN “EL GENIO ALEGRE”

Por fin anoche se vio lleno el teatro Arbeu: concurrencia numerosa, distinguida, entusiasta. Y fue *El genio alegre*, la ya popularísima obra de los Quintero, la que logró atraer al esquivo público.

No es *El genio alegre* la obra maestra de los Quintero. No tiene la intensidad de *Las flores*, ni la honda sugestión de *El amor que pasa*, ni la acerba crítica de *Los galeotes*; pero se desarrolla en un ambiente de luz, de entusiasmo y de vigor que necesariamente atrae y estimula. Se explica por eso que el público de México se haya encariñado con ella y acuda a verla cuantas veces se anuncia.

Anoche acudió y no se arrepintió de ello. La interpretación de Rosario Pino, personal y sugestiva, animó el conjunto y le dio singular relieve.

La “Consolación” no es un tipo psicológicamente difícil; para interpretarlo, le bastó a Rosario Pino poner en ella su natural y exquisita feminidad y para realzarlo puso en juego todos sus recursos de expresión: la sonrisa, que se insinúa al espectador como una revelación espiritual; la risa, modulada en suave escala cromática; el rápido movimiento de facciones; la dicción, llena de matices. Toda ella se convirtió en expresión para decir el brillante pasaje del repique en el Carmen: su dicción parecía inflamarse, brotar en tropel, borbotante, sin que por eso se perdiera una palabra en aquella articulación perfecta. El auditorio, en delirio, premió el pasaje con estrepitosos aplausos.

Thuillier estuvo feliz, dominando sin esfuerzo el personaje.

Los demás actores, como ya se les ha visto; el movimiento escénico, animadísimo. Digno de mención, el Lucio del señor Díaz.

P. H. U.

(Tomado de un artículo publicado en el periódico *Actualidades*. El texto está fechado con letra manuscrita “Domingo 17 de octubre”, presumimos que en 1909. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## TEATROS. DESPEDIDA DE ROSARIO PINO

Con el beneficio de Rosario Pino, el sábado, y dos funciones ayer domingo, cerró su temporada de cinco semanas la compañía Pino-Thuillier en Arbeu.

La temporada nos dio a conocer una personalidad interesante: Rosario Pino. Si por el género y el aspecto en que descuella hubiese que definirla, deberá llamársele “actriz de alta comedia española”, como se llama a Italia Vitaliani, actriz trágica moderna (reconociendo al drama psicológico intenso su carácter de tragedia); a Teresa Mariani, actriz de comedia picante; a Virginia Reiter, intérprete de tipos morbosos. Rosario Pino es actriz de alta comedia, como Tina di Lorenzo; no de más escuela que Tina, de escuela menos amplia tal vez; pero sí (aunque se asusten los cándidos “italólatras”... de México), de personalidad más definida, más típica.

La característica de Rosario Pino, como actriz, está en mostrarse esencialmente española.

No es actriz universal: ni siquiera abarca sino un corto periodo del teatro español. Sueño irrealizable es, acaso, la concepción de una actriz española que dominara toda la inmensa variedad de tipos femeninos, existente en el maravilloso teatro de España —en el de los siglos de oro, en el romántico y en el contemporáneo—, una actriz poseedora de esa virtud de transformación, que permite a Sarah Bernhardt interpretar tan diversos tipos del teatro francés, y a Ellen Terry recorrer todo el teatro de Shakespeare, y a Agnes Sorma pasar de Lessing y Goethe a Hauptmann y Sudermann y a la divina Eleonora Duse vivir to-

dos los aspectos del alma contemporánea; una actriz que interpretara, no sólo las discretas de la comedia clásica, sino también los tipos heroicos, como la Reina María de Tirso y la Justina de Calderón, y los atormentados espíritus del drama romántico, y las espléndidas mujeres de Tamayo, y las interesantes de Ayala, y ¿por qué no? las de Echegaray, y, por fin, las de Benavente y los Quintero.

Ya se ve: María Guerrero recorre buena parte de ese teatro; pero nadie ignora que en muchas obras, en las intensamente dramáticas (excepto *Locura de amor*), en las contemporáneas comedias de prosa, su labor no pasa de ser discreta. Su reino es la comedia clásica, aquella en que el diálogo versificado llega a brillar sólo por su propia virtud.

Rosario Pino ha circunscrito su labor a la comedia de nuestros días: a dos autores, pudiera decirse: Benavente y los Quintero.

Aunque nació en Andalucía, se ha connaturalizado con el espíritu y el ambiente de Madrid, y sus personajes predilectos son las madrileñas distinguidas de Benavente: la Isabel de *Rosas de otoño*, la Rosario de *Lo cursi*, la María de *El nido ajeno*. Es la mujer dulce y fuerte en su ser moral; amorosa, sufrida y constante; de distinción nativa, seria y sobria en sus hábitos y modales. Es la esposa que sufre siempre, tolerante, las veleidades del marido egoísta; es la dama severa para quien las modas frívolas tienen poco interés, para quien (como en *Rosas de otoño*) una vulgar canción de café-concierto resulta cosa discordante e incomprendible.

De esos tipos, Rosario Pino pasa, sin esfuerzo, a otros más populares: las muchachas de clase media, las señoritas de aldea, las mujeres del pueblo. En esencia, se mantiene la misma: es la mujer que ama y sufre, para quien el amor (el amor del hombre, el amor de la familia) es goce y sacrificio, la vida toda. Al llegar

a los tipos andaluces varía, pero sólo exteriormente; se torna más vivaz, más enérgica, más brillante. Por mucho que se proclame madrileña, sabe volver a sentirse andaluza; y la riqueza de expresión que derrocha en *El genio alegre*, en *El patio*, con claros indicios de una vívida penetración del espíritu meridional de España.

Dicho queda que, fuera de ese modernísimo repertorio español, Rosario Pino no tiene predilecciones. Porque es de imposición, porque se necesita variar el repertorio, interpreta obras francesas (no de las mejores, por cierto): *La dama de las camelias*, *Fedora*, *El adversario* y algunas comedias frívolas como *Divorciémonos*. Este repertorio francés tiene la singular cualidad de que, siendo sus personajes tipos psicológicos indefinidos, permite a los artistas bordar sobre ellos, a su antojo, como las óperas de Rossini y Donizetti permiten a las sopranos de coloratura improvisar cadenzas. Sarah Bernhardt hizo suyo el teatro de Dumas hijo y Sardou con la arrogancia de una *primadonna* que puede tomarse toda clase de libertades de improvisación. Eleonora Duse, en ese mismo teatro, se esforzaba por dar visos de realidad a esos personajes, creándoles una psicología: con el tiempo se decidió a abandonarlos y consagrarse a un arte más alto, el drama de Visen, Sudermann, Pinero, D'Annunzio. Teresa Mariani, con singular intuición, explicaba la Cipriana de *Divorciémonos*, convirtiéndola en mujer infantil, puerilmente educada. Rosario Pino no se esfuerza por explicar a los personajes huecos: si lo son, se contenta con aprovechar las situaciones dramáticas o cómicas en sí mismas.

Como actriz de lo que se ha dado en llamar “alta comedia” y que suele llamarse, con más aproximación de exactitud, “comedia dramática”, Rosario Pino tiene un arte sobrio; pero su sobriedad es peculiar por extremada. Su sencillez la lleva a presentarse en escena del modo menos llamativo posible (¡la gente

vulgar se lo censura!); su gesto se mueve siempre en un círculo limitado: ni su faz se contrae con exceso, sino que se inmoviliza o se oculta en las situaciones violentas, ni su cuerpo se distiende, ni sus brazos se agitan en alto. Sin embargo, su expresión es variada: con su gesto y dicción rica, obtiene multitud de matices finos, desde los delicados del sentimiento hasta los brillantes de la gracia cómica.

De su dicción, baste decir que es la mejor, para la prosa moderna, en la escena española de hoy. Perfectamente articulada, suavemente modulada, puede convertirse en esplendor sonoro en el relato del repique de *El genio alegre*, y descender luego a la conversación familiar. Nadie, en la escena española, “conversa” como ella.

Thuillier está ya juzgado en México. Educado, para el drama, en la escuela de la época de Echegaray, tiene alternativas de afectación y de energía sincera en los momentos dramáticos. Pero en la comedia es, sin disputa, irreprochable. Su manera es sana, fluida, llena de intención. Le hemos visto ser gran señor, hombre galante, anciano de clase media... Y alguna vez, en *Los intereses creados*, le hemos oído “decir” espléndidamente.

El conjunto de actores secundarios ha sido declarado excelente; el más cercano, por sus méritos, al de la compañía cómica de Balaguer-Larra. Sobresale, como característica de talento personal, la señora Caro. Como dama joven, la señora Plana se ha distinguido.

Entre los actores se distinguen los de carácter, el viejo señor Sánchez Bort, y el joven señor Díaz. El galán joven, señor Llano, es estimable en tipos populares. Los demás, especialmente las señoras Calderón y Adamús; los señores Rausell y González, son, generalmente, correctos.

(Tomado de un artículo publicado en el periódico *Actualidades*. El texto está fechado con letra manuscrita “Lunes 15 de noviembre”, presumimos que en 1909. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## LA ÓPERA Y LA PROTECCIÓN OFICIAL

La presencia de una compañía de ópera en México, auxiliada pecuniariamente por la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, presta ocasión a que se discuta cuál debe ser la protección que oficialmente se dé al arte musical.

El propósito de los gobiernos, al conceder protección económica al arte, es, o debe ser, contribuir a su desarrollo y contribuir también a la educación general. Por tanto, los gobiernos están obligados a distinguir la calidad del arte que protegen, y tratándose de prestar auxilio a espectáculos o audiciones, tienen el derecho y el deber de intervenir previamente, de un modo general, por lo menos, en la selección de los programas.

En materia de música, la obligación de un gobierno serio es proteger ante todo las formas superiores de ese arte, es decir, la sinfonía y la música de cámara; y lógicamente, le está prohibido prestar ayuda a la opereta o a la zarzuela. Con relación a otros géneros, es difícil que todos los criterios concurren en un acuerdo: mientras unos declaran que la ópera es una forma elevada de arte, otros piensan que no es sino un género híbrido, propio para las multitudes indoctas.

No cabe entrar aquí a discutir el valor de la ópera como género musical. Híbrido o no, lo que debe interesarnos es saber si este género puede contribuir a la educación del público; y a esta cuestión debe contestarse que sí, porque si bien de ciertas óperas se obtiene escasa suma de cultura musical, otras ejercen una influencia casi tan ennobecedora como una sinfonía. No se trata precisamente de la distinción entre óperas buenas y óperas malas, sino entre las especies más o menos serias del

género. Toda sinfonía es, por definición, obra de carácter serio y elevado; suelen componerse sinfonías malas o medianas, pero siempre con propósito noble. En la ópera, por el contrario, hay varias especies, desde la más alta, que es una verdadera sinfonía dramática, hasta la más vulgar, que confina con la opereta, y cuyo propósito es gustar a los públicos triviales y producir dinero a autores y empresarios. Difícilmente una mediana sinfonía o un mal cuarteto de cuerda atravesarían el océano para venir a aburrirnos; pero las óperas aderezadas hábilmente para satisfacer el apetito del vulgo, sí nos llegan con frecuencia y producen no pequeños extravíos de gusto.

Por aquí se ve que la obligación del gobierno, al conceder subvención a los empresarios de ópera, es exigirles la presentación un repertorio serio, para cuya selección debe el mismo gobierno nombrar comisionados aptos, escogidos de entre los músicos más cultos residentes en México. Esto es lo que no se ha hecho todavía, como lo prueba a maravilla la compañía de ópera que actúa en el Teatro Arbeu. A pesar de la subvención que se le concedió, el repertorio quedó al antojo del empresario, y ha resultado de los peores. ¿Cree la Secretaría de Instrucción y Bellas Artes contribuir a la educación del pueblo con ayudar a que se canten *Lucía* y *Elíxir de amor*, *Cavallería* y *Payasos*, *Bohemia* y *Tosca*?

No faltará quien diga que sí se hace labor de cultura con esas obras, puesto que con ellas se logra desviar al público de la opereta y de la zarzuela, hacia la ópera. Pero esto es un error: porque el público de la opereta y de la zarzuela, o bien cree que en esos géneros halla verdadero arte —y en tal caso no tiene remedio posible— o bien busca en ellas mera diversión, no arte, y en tal caso no se extravía su gusto.

El público que asiste a la ópera en México es numeroso y bien intencionado; quiere oír buena música, pero cuando no la

obtiene, oye la que le dan, aunque protestando. Se ha resignado a oír año tras año *Bohemia* y *Tosca*, más veces de lo que desearía, y se consuela comparando diferentes modos de cantar “O dolci mani” o “Vecchia zimarra”.

Pero no es una cultura musical seria aquella que no va más allá de *Pagliacci* o de *Lucia di Lammermoor*. Este mismo público, o al menos buena parte de él, asiste a los conciertos orquestales de Meneses y de Carrillo, donde (salvo uno que otro número mal escogido) se ejecuta siempre música de género elevado; y así vive luchando entre la influencia benéfica de los conciertos sinfónicos y la influencia equívoca de las funciones de ópera. ¿Habría que culpar al cándido que se figure que Puccini es tan gran músico como Beethoven o Wagner o que Donizetti es tan ilustre como Mozart o Schumann, cuando se ve que la Secretaría de Instrucción Pública patrocina por igual la ejecución de las obras de unos y de otros?

Es una irrisión que el gobierno derroche el dinero en hacer que el público oiga óperas mediocres, que, por lo demás, ya se sabe de memoria. La subvención se explica cuando la empresa se arriesga a presentar obras nuevas, que no se sabe si serán bien acogidas por el público; pero cuando una compañía trae un repertorio con<sup>i</sup> [...] cuyo éxito es seguro si se presentan artistas de algún mérito, no se ve la necesidad de la ayuda pecuniaria. La compañía del Arbeau ha hecho ganancias; su repertorio es de lo más trillado (si se exceptúa *Sansón y Dalila*) y de lo más mediocre: ¿a qué [...] dinero empleado [...] funciones de ópera, de los frutos necesarios, es [...] que ya, de paso, queda indicado: cada vez que el gobierno prometa dar subvención a una empresa de ópera, debe designar dos o tres músicos distinguidos que im-

<sup>i</sup> En este párrafo hay algunos fragmentos que son ilegibles en el texto por el deterioro del papel periódico de donde se transcriben estas líneas.

pongan al empresario un repertorio serio, verdaderamente educativo. Hay en México músicos muy competentes para el caso; por ejemplo: los maestros don Gustavo E. Campa, don Carlos J. Meneses, don Julián Carrillo, don Eduardo E. Trucco, don Manuel M. Ponce, don Rafael J. Tello, la señorita Alba Herrera y Ogazón.

Las condiciones del repertorio podrían ser:

Primero. Estreno de tres obras, por lo menos, entre ellas una mexicana. Así se llenaría otra finalidad que generalmente se olvida. La Compañía de Barilli, a la que en 1906 concedió subvención don Justo Sierra, cumplió estos requisitos: estrenó *La leyenda de Rudel*, del inolvidable Ricardo Castro y cuatro obras más: *L'amico Fritz* de Mascagni; *Siberia*, de Giordano; *Madame Butterfly*, de Puccini, y *La condenación de Fausto*, de Berlioz. Esto sin contar con que esa compañía puso en escena obras de la altura de *Lohengrin*, *Sansón y Dalila* y la ya mencionada de Berlioz, y otras, si no tan importantes, por lo menos poco trilladas, como *Germania*, de Franchetti, y *Werther*, de Massenet.

Segundo. Permitir a la empresa que ponga en escena obras populares, como las de Puccini, con el fin de no comprometer totalmente el éxito pecuniario de la temporada; pero exigir que la mitad de las funciones de cada semana se dedique a obras de verdadera importancia musical, escogidas del repertorio que el gobierno eligiera. Éste debería formarse con óperas y dramas musicales cuyo mérito supremo nadie discute, como las siguientes: *Don Juan*, *Bodas de Figaro* y *La flauta mágica*, de Mozart; *Orfeo*, *Armida* y *Alceste*, de Gluck; *Fidelio*, de Beethoven; *Der Freischütz*, de Weber; *El buque fantasma*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristán e Isolda*, *Los maestros cantores*, *Parsifal* y la tetralogía, de Wagner; *Rigoletto*, *Aída*, *Otello* y *Falstaff*, de Verdi; *La condenación de Fausto*, de Berlioz; *Sansón y Dalila*, de Saint-Saëns.

Entre los estrenos deberá exigirse que haya siempre una obra de las de mayor fama entre las modernas. Por ejemplo: *Pe-leas y Melisanda*, de Debussy; *Luisa*, de Charpentier; *Ariana y Barba Azul*, de Dukas; *Fervaal*, de Vincent d'Indy; *El rey de Is*, de Edouard Laló, o las de Richard Strauss, o las de los autores rusos, o las del bohemio Smetana. Muchas de estas obras son de repertorio en los grandes teatros de Europa y de los Estados Unidos, y se han estrenado ya en la América del Sur.

La dificultad de un repertorio semejante, no es más que aparente. Una temporada dura, por lo común, de diez a quince semanas, y en ella rara vez se ponen en escena más de veinte obras. Barilli puso diecisiete o dieciocho; la actual compañía sólo ha puesto diecisiete en casi dos meses de función diaria. Esto quiere decir que el repertorio que escogieran los músicos designados oficialmente, se compondría de diez obras, o, a lo sumo, doce; y no es una grave dificultad para una empresa comprometerse a representar por ejemplo, las diez óperas siguientes:

1. *Don Juan*
2. *Bodas de Fígaro*
3. *Lohengrin*
4. *Tannhäuser*
5. *La Valkiria*
6. *Otello*
7. *Aída*
10. Tres estrenos

Mientras esto no se haga, el empleo del dinero nacional, en subvenciones a compañías de ópera, será un derroche inútil.

(Tomado de un artículo publicado en el periódico *La Tribuna*. Una nota manuscrita en el margen superior del texto dice “*La Tribuna*. México, 14 de noviembre de 1912. Director: Nemesio García Naranjo”. Otra nota manuscrita debajo de la firma agrega “(P. H. U.)” Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## DEL MOVIMIENTO ARTÍSTICO. AMALIA MOLINA

Desde hace pocas semanas se halla de nuevo entre nosotros Amalia Molina. Nos había visitado hace catorce años, y entonces su público lo componían sólo aquellos que por tradición o por instinto tenían el gusto del cante flamenco. Ahora las cosas han cambiado, y el público de Amalia Molina también: de 1909 para acá, “la raza” ha comenzado a subir de nuevo; España y la América española interesan al mundo; y en todos nuestros pueblos se vuelve la mirada hacia las cosas populares. La “España de pandereta” deja de avergonzarnos para entusiasmarnos. Los músicos serios van hacia ella sin temor ni vergüenza, antes bien seguros de encontrar tesoros. Los cuadros multicolores de la *Iberia* de Albéniz se popularizan en todas partes; Llobet y Segovia difunden el nuevo arte de la guitarra; surge Manuel de Falla... No habían de quedarse atrás las cantaoras y las bailaoras: Antonia Mercé, *La Argentina*, deslumbra a Europa y América con su exquisita estilización del arte de las castañuelas; Raquel Meller, con su canto patético, se vuelve el ídolo de los franceses; Pastora Imperio danza sus feroces danzas gitanas junto a los rusos del *Ballet*, y Amalia Montero baila el fandango de *Goyescas* en la Gran Ópera de París.

De las cuatro grandes artistas que sobresalen entre la espléndida multitud de diosas menores y representan la flor de las artes castizas de España en canto y danza, cada una tiene su dominio propio. Pastora Imperio y Amalia Molina se reparten el dominio del sur, de Andalucía, la una en la danza, la otra en el canto.

Amalia Molina nos da una representación agudizada, afina-

da, de Andalucía. Tal vez sorprenda a quienes no la conozcan, a quienes esperen que les ofrezca el estruendo popular de Sevilla en una tarde de toros. No: sólo de cuando en cuando se acordará Amalia Molina de la Andalucía estrepitosa; en general prefiere expresar aspectos íntimos de su tierra: la queja de amor, el suspiro lejano, “la música triste que viene del aire”, la melancolía del gitano que aspira a la vida fácil, errante y alegre, y nunca la alcanza en paz... O bien la alegría sencilla de las fiestas en que no hay intrusos... En su gracia andaluza pocas veces entra “el desplante”: una sonrisa, una frase de sabor puro, un guiño de ojo, y ya está conquistado el público. Su arte está hecho de depuraciones, de discreción y medida. El arcaico dibujo melódico de las soleares y de las bulerías aparece en su pureza primaria, como lo desearía el músico moderno, ansioso de descubrir formas típicas.

No se limita al canto andaluz, en su repertorio de ahora, Amalia Molina. Busca y expresa el carácter de la canción madrileña o asturiana, de la jota de Aragón o de Valencia... Y extiende sus pesquisas hasta América, se apodera de los cantares del gaucho argentino y el jíbaro de Puerto Rico: cantares que, si pierden el estilo de origen, “traducidos al andaluz”, adquieren intensidad expresiva al interpretarlos la artista consumada. Véase, si no, el entusiasmo con que acoge el público su interpretación de las canciones antillanas.

No perdamos la ocasión, pues, si hasta ahora la hemos desperdiciado, de ir a conocer el arte incomparable de la maestra del estilo andaluz.

Gogol

(Tomado de artículo publicado en el periódico *El Mundo*, sin fechar. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

LA COMPAÑÍA DE TEATRO  
DE LA PORTE ST. MARTIN EN EL ARBEU.  
“EL FILIBUSTERO” Y “BOUBOUROCHE”

En el repertorio —un poco anticuado, hay que confesarlo, y otro poco *boulevard*— de la excelente compañía francesa que nos visita, se va dando (y por ello debemos felicitarlos) buen lugar al teatro poético: primero con Rostand, cuyo *Cyrano de Bergerac* llenó el Arbeu noches atrás, como viejo favorito que es de nuestro público, y cuyos exquisitos *Romanesques* subieron a escena ayer; luego con Richepin, cuyo *Filibustier* tuvo acceso a la escena anteanoche, seguido por una obra de Courteline.

El nombre de Jean Richepin aspiró, en una época que es común tildar de prosaica, a ser un nombre de leyenda. Pero, ¡ay! hasta su leyenda era demasiado “siglo XIX”; su leyenda era de un romanticismo al gusto burgués: el bohemio melencólico fue a parar al sillón de la Academia. De todos modos, cualesquiera que hayan sido las audacias personales de Richepin, su literatura no tiene, por lo menos en 1923, nada de audaz.

¿Cómo ha de sorprendernos su romanticismo tardío cuando somos contemporáneos, no sólo de Paul Claudel o de Charles Vildrac —a quienes no tardaremos en considerar como clásicos— sino de Tristán Tzara?

Los versos de Richepin son agradables; su concepción dramática, en *Le filibustier*, interesa medianamente: la obra, en resumen, proporciona un buen rato al público no demasiado exigente; y, de cualquier modo, es comprensible que una parte de los espectadores prefiera esta diversión honesta y tibia a la dudosa que le ofrece el “género frenético” de Bernstein y las

pasiones enfermizas (estudiadas, eso sí, con agudeza psicológica) de Bataille. Y todavía hay en *Le filibustier*, para darle calor poético, la sugestión del mar, una de las pasiones genuinas de Richepin, aunque, desgraciadamente, explotadas con exceso en su producción.

La segunda obra puesta en escena anoche es cosa muy distinta: Georges Courteline no fue académico ni cosa parecida: fue un mero humorista de periódico. Pero en ese simple *amuseur* había cualidades extraordinarias de observación, humorismo del más puro, del mejor que produce Francia, y a veces, en lo más grotesco de una situación ridícula, el toque humano, hondo, vigoroso, hasta trágico. Así se explica que cada día sube la reputación de aquel hombre sin pretensiones. *Boubouroche* es una de sus mejores obras, una de las que mejor revelan sus singulares dotes.

La interpretación de las dos obras fue, ya se supondrá, correcta. En la primera tomó parte Pierre Magnier, haciendo un papel corto: el principal (Jacquemin) correspondió a Bonvallet. A nuestro juicio, la interpretación de *Boubouroche* fue, con mucho, la mejor de las dos. Pierret hizo un excelente Boubouroche, dentro de la buena tradición francesa. Kessler (André) y Rouvière (el *vieux monsieur*), así como Blanche Toutain (Adele), hicieron muy buena labor. Todos fueron premiados con calurosos aplausos.

L. R.

(Tomado de artículo impreso, sin anotaciones al margen que identifiquen la publicación. Una firma manuscrita debajo del seudónimo dice "P. H. U." La reseña se refiere a las presentaciones de la Compañía Dramática Francesa de Teatro de la Porte Saint Martin de Paris, cuya temporada en el teatro Arbeau duró de abril a mayo de 1923.)

EL JUEVES SE INAUGURARÁ, EN EL IRIS,  
LA TEMPORADA DE ÓPERA  
CON “BORIS GODUNOV”

EL NOTABLE CRÍTICO DE ARTE, “GOGOL”, ESCRIBIRÁ  
LAS CRÓNICAS DE LA ÓPERA EN “EL MUNDO”

Un eminente literato y crítico de arte que firma con el seudónimo de “Gogol”, escribirá para *El Mundo* las crónicas de la ópera rusa, que deberá debutar en el Teatro Iris, el próximo jueves.

A continuación publicamos un notable artículo de “Gogol”, sobre la grandiosa ópera *Boris Godunov*.

La compañía de ópera rusa hará su presentación en México con la *Boris Godunov* de Musorgski (no hay que asustarse, lector, de la ortografía: es la forma castellana que deben tener esos nombres para representar su pronunciación rusa, así como la ortografía Moussorgsky tiene por objeto dar la forma francesa que corresponde a los sonidos rusos. ¿Habría mayor absurdo que escribir Tschaikowsky cuando lo que queremos pronunciar, según la ortografía castellana, es Tchaikovski?) Desde luego advertimos al público dos cosas que parecerán contradictorias: *Boris Godunov* es una de las obras más importantes de la música universal, pero *Boris Godunov* causará gran extrañeza en México.

En México nunca se ha oído una ópera rusa, excepto en trozos, como las famosas danzas del *Príncipe Igor* de Borodin. Se conoce, es verdad, música sinfónica de Rusia, especialmente la *Scheherezade* (o *Jerezarda*) de Rimsky-Korsakov y diversas producciones de Tchaikovski; se conoce algo más de música de

piano, y un poco de canto. Pero la primera noción de cómo es el arte ruso sólo se obtuvo con la visita de los Coros Ukranianos. Allí pudimos ver una organización musical rusa típica, interpretando música suya. La orquesta o el piano sólo lograban darnos esa música "en abstracto", fuera del ambiente nativo que la explica y la exalta. Y *Boris Godunov*, que es la mejor de las óperas rusas, y la más rusa de todas, se aparta por completo de lo que nosotros acostumbramos concebir como ópera, ya sea la vieja ópera italiana, la que va desde Rossini hasta la juventud de Verdi, ya sea la moderna ópera que data de la revolución de Wagner. En la música rusa hay que distinguir dos tipos: uno, el de los compositores de escuela occidental, otro, el de los compositores puramente eslavos. Los compositores como Anton Rubinstein y Tchaikovsky escribían con técnica germánica, aunque emplearan motivos eslavos (Tschaikovsky, sobre todo, los emplea muy a menudo). Los compositores realmente rusos comienzan (si se descuenta al precursor, Glinka, de quien oiremos una o dos óperas esta temporada) con el famoso grupo de "Los Cinco", a saber: Balakirev, César Cui, Borodin, Rimsky-Korsakov y Mussorgsky. Éstos admiraban la música occidental, pero querían ser rusos a ultranza. Habían descubierto que la música popular rusa, cuando se la trataba a la manera alemana o francesa, perdía su carácter, se desnaturalizaba; se convencieron de que la melodía que canta el pueblo eslavo tiene dibujo propio y marco diferente del adoptado en la música culta del occidente de Europa, y que a esa melodía debía corresponder otro estilo de armonía, y, en general, otro estilo de composición: los coros populares les daban ya ejemplos de la armonía que podía corresponder a esas melodías.<sup>i</sup>

<sup>i</sup> Una nota manuscrita a pie de página dice "Dargomyski". Presumimos que PHU se refirió a Alexander Sergovitch Dargomyski, compositor ruso nacido en 1813. En *A Dictionary of Music and Musicians* (Londres, McMi-

Así nace la nueva música rusa, hace más de medio siglo. La Europa occidental tardó mucho en conocerla; para Berlín, París y Londres, Rubinstein y Tchaikovski representaban la Rusia musical. Pero los músicos franceses — ignorados hasta entonces, es verdad — habían comenzado a poner atención en la nueva Rusia, especialmente en Mussorgsky: Debussy le debe mucho de su orientación; no imitó a Mussorgsky, pero el “ruso salvaje” lo ayudó a encontrar su camino apartándose de la música romántica y de la imitación alemana. Por fin, en el siglo xx, llegaron a París las compañías rusas que dieron a conocer las óperas y los ballets principales de la gran escuela creada por “Los Cinco”.

*Boris Godunov* es, desde entonces, una obra que toda persona culta, en Europa, en Nueva York y en Buenos Aires, se cree obligada a conocer. Al oírla por primera vez, asombra por su absoluta novedad. ¡Y eso que fue estrenada en 1874, hace cincuenta años! Representa una revolución apenas un poco posterior a la de Wagner, pero en dirección completamente distinta. La orquesta es tan plena como en Wagner, pero solamente trabaja mientras hay personajes en escena; los trozos de orquesta sola desaparecen casi por completo. El desarrollo de las ideas musicales no es ni el de la ópera antigua, como *El Barbero de Sevilla* o *Rigoletto*, ni el de las óperas modernas, como el *Tristán e Isolda* de Wagner o el *Otello* de Verdi. No existe, por ejemplo, el *leit-motif* wagneriano. Más aún: si algo distingue al *Boris Godunov* es que cada escena suya tiene carácter propio y diferente. Así el delicado dúo entre Gregorio y Marina tiene aquellas

---

llan, 1880), Mrs. Walter Carr afirma que Dargomyski sostuvo una productiva amistad con Glinka y el poeta dramático Kukolnik. Además de las óperas *Esmeralda* (con un libreto basado en *Notre Dame de Paris*, de Victor Hugo), *Rusalka* y *Kozacek*, compuso sonatas y canciones para pianoforte, así como un inmenso número de obras orquestrales. Al morir dejó inconclusa una ópera con libreto de Pushkin titulada *Kamneyi gost* (*Don Juan*).

modulaciones tristes de que más adelante iba a abusar Puccini (el autor de *Tosca* tuvo la habilidad de imitar este dúo de Mussorgsky cuando en Occidente no se había oído el *Boris*); pero en toda la ópera no vuelve a aparecer esta característica: se emplea en un dúo de amor, y sólo para él.

No; en cada escena se procura sugerir la emoción peculiar del momento, y el procedimiento musical varía de acuerdo con esa intención. Es el procedimiento que más tarde ha continuado y exagerado Stravinski en sus ballets. Señalamos a la atención del espectador, por ejemplo, las escenas cómicas, que están llenas de humorismo raro para nosotros, y el "lamento del inocente" patético y extraño.

Además, la ópera no tiene argumento como los acostumbrados: es una especie de crónica dramática de la vida del usurpador, parecida a aquellas tragedias de historia inglesa de Shakespeare (el *Ricardo III*, por ejemplo) o a los dramas históricos de Lope de Vega y Tirso de Molina. Más que dramática, es épica, y lo que contribuye especialmente a darle ese carácter es el coro, fuente de la música puramente eslava y centro de las grandes óperas rusas.

Mussorgsky tenía poca cultura tradicional en su música, y muchos compositores se han asustado de sus audacias y de sus aparentes torpezas. Otros, en cambio, las han adoptado como hallazgos definitivos. En realidad, tenía un gran sentido de las peculiaridades de la música rusa y una estupenda fuerza expresiva. Rimsky-Korsakov, el más occidental de "Los Cinco", hizo retoques en el *Boris* para quitarle algunas rarezas que él consideraba errores. Muchos, sin embargo, prefieren el *Boris* que hizo estrenar Mussorgsky, sin retoques. ¿Cuál de las dos versiones nos ofrecerá la compañía rusa? Sería interesante averiguarlo.

(Tomado de un artículo publicado en el periódico *El Mundo*, fechado con letra manuscrita en “México, martes 26 de junio 1923” y con una nota debajo de la firma que dice “(P. H. U.)” Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

# LA COMPAÑÍA DE ÓPERA RUSA OBTUVO UN ESTUPENDO ÉXITO EN EL TEATRO ESPERANZA IRIS

EL “BORIS GODUNOV” ABRE LA GRAN TEMPORADA  
DE ARTE RUSO

Por Gogol  
Especial para *El Mundo*

Anoche, por fin, subió a escena, por primera vez en México, el *Boris Godunov* de Mussorgsky, la obra central de la música dramática en Rusia, la que representa en el arte ruso lo que *Peleas y Melisenda* en la nueva ópera francesa, lo que *Tristán e Isolda* en la moderna ópera alemana, lo que *Aída* en la moderna ópera de Italia, lo que *Don Juan* en el teatro lírico del siglo XVIII, lo que *Orfeo* de Monteverdi en el siglo XVII.

No fue poca audacia iniciar la temporada con la obra maestra del teatro musical de Rusia, que es a la vez una de las obras más difíciles para espectadores acostumbrados, no digamos a Rossini y a Donizetti, no digamos a Massenet y a Puccini, sino aun a Wagner. Es verdad que en México gusta mucho lo mejor que se conoce de música rusa de la escuela nacionalista: las danzas de *Igor* y el Cuarteto de Borodin, la *Scheherezade* de Rimsky-Korsakov, trozos de piano o de canto de esos y otros autores, Coros Ukranianos. Pero *Boris* es ópera; es decir, pertenece al género musical más dominado por la rutina, en el que ni siquiera suele el público buscar el mérito intrínseco de las obras sino sus condiciones para servir a la exhibición de “facultades” de los

cantantes. La prudencia aconsejaba —al parecer— comenzar con una obra de Rimsky-Korsakov, o mejor todavía, de Tchaikovsky, que representa un punto intermedio entre la escuela eslava pura y la europea occidental.

Y sin embargo, el público de México llenó, o punto menos, el vastísimo teatro donde se estrenaba el *Boris Godunov*, y la aplaudió con entusiasmo, que llegó a la ovación al terminar dos escenas culminantes: el primer delirio del protagonista y el dúo de Mariana y Gregorio. Hay más: hasta resultó infundado —vista la concurrencia de anoche— el rumor de que el “mundo elegante” se negaría a patrocinar este arte de la nación donde impera el “bolchevismo” (¡fenómeno que el *Boris* ayuda tanto a explicar!).

Sin ayuda, pues, de cantantes célebres, ni de gran orquesta, ni de “presentación” lujosa, *Boris Godunov* ha triunfado en México por su sola virtud dramática y musical.

Mussorgsky asombra por su extraordinario poder, que se ejerce las más veces con el mínimo de recursos posibles. La escena de los dos monjes en la celda (primer acto) lleva, al principio, un acompañamiento orquestal a tal punto sencillo, que se confundiría con el antiguo acompañamiento de “guitarrón”, carente de significado en las viejas óperas italianas, si no se advirtiera el valor de matiz que tiene, sin contar con que su sencillez está llena de novedad en el orden de la armonía. En ocasiones, para acompañar al coro, se contenta Mussorgski con poner, en un instrumento solo, una sola nota por cada compás. En otros momentos —así, las escenas del protagonista sólo— la música se vuelve singularmente compleja, sin necesitar por eso de exceso de sonido, como aquel en que a ratos incurría Wagner. Mussorgsky es uno de los músicos que han enseñado a nuestro tiempo la lección de que en la música no hace falta el ruido, en realidad contradictorio de ella.

Y ese poder de Mussorgsky se ejerce de modos muy diver-

sos: siempre que se habla de *Boris Godunov* se hace hincapié en la gran variedad de carácter que se encuentra en sus escenas, desde los momentos patéticos, llenos de extraña emoción, hasta los momentos de humorismo. En cada escena, y aun en pasajes distintos de cada escena, cambia el procedimiento: aun se diría que Mussorgsky encontró, en la vasta crónica dramática de Pushkin que le sirvió de base para su obra, la variedad de escenas que deseaba para ejercitar su fertilidad de invención. Lo que da unidad a la obra no es, como en Wagner, la repetición constante de temas centrales o *leit-motifs* y el tejido inconsútil de la “melodía infinita”: el *leit-motif* wagneriano no existe propiamente para él (César Cui, su compañero, se había declarado en contra), sino que, como recurso adicional, no principal, crea motivos (especialmente el del “Czarévich”) que se repiten en momento adecuado. La unidad de *Boris* está en su sabor ruso, en su severidad épica, que hace pensar en Dostoyevski y en el Tolstoi de *Resurrección*.

¡Lástima que en la representación de anoche no pudiera conocerse toda la importancia de otro elemento de unificación: el coro! La obra de Mussorgsky comienza y termina con grandes escenas corales: de ellas, la primera fue reducida a pequeñas proporciones y la segunda, la página más formidable de la obra, fue suprimida.

Pero si nuestro público no pudo, a causa de estas mutilaciones, darse cuenta de cómo el pueblo ruso es el héroe de la obra, sí pudo al menos gustar de sus singulares bellezas: el ambiente severo de la escena de la celda; el sabor popular de la canción de la hostelera; el humorismo de la escena de la hostería; el ritmo delicioso y el sabor ingenuo de las canciones de la nodriza; la ternura del diálogo entre Boris y su hijo; la riqueza de emoción que contiene el dúo de Marina con Gregorio, y la fuerza trágica de las dos escenas de delirio del protagonista.

La interpretación, en su aspecto dramático, fue excelente; en el orden musical, buena. El artista más aplaudido fue Pantélev, a quien le tocó el papel de Boris: es cantante de buena escuela y actor de grandes recursos. Merecen mención, también, las señoritas Mikhailóvskaia (Xenia) y Vasénkova (Marina) y los señores Dnéprov (Gregorio) y Tulchínov (Pimen). La orquesta, pequeña y bien disciplinada, estuvo hábilmente dirigida por el señor Fuerst. En decoraciones y sobre todo en trajes, la riqueza de color suplió la falta de otras riquezas.

La temporada, pues, promete ser interesantísima: tal vez la más interesante, especialmente por la novedad de las obras, que nos haya tocado en lo que va del siglo.

Gogol

(Tomado de un artículo publicado en el periódico *El Mundo*, fechado con letra manuscrita “29 de junio 1923” y con una nota debajo de la firma que dice “(P. H. U.)”. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

UN NUEVO TRIUNFO FUE  
PARA LA COMPAÑÍA DE OPERA RUSA  
QUE ACTÚA EN EL IRIS, LA REPRESENTACIÓN  
DE LA ÓPERA DE RIMSKY-KORSAKOV

“LA DONCELLA DE NIEVE”, FORMA INTERESANTE  
CONTRASTE CON “BORIS GODUNOV”

Especial para *El Mundo* por Gogol

Después del triunfo de *Boris Godunov*, inesperado por lo súbito, era inevitable el éxito de *Sniegurochka*, *La doncella de nieve*, la ópera que Rimsky-Korsakov compuso sobre el drama fantástico del gran poeta Ostrovski. Después de Esquilo, Aristófanes: la comparación no es tan forzada como pudiera parecer, no sólo porque *Boris Godunov* es un drama nacional como *Los persas* del trágico griego, mientras *La doncella de nieve* es fantástica como *Las aves* (¡hasta por los trinos que hay en los dos!) sino porque Rimsky-Korsakov admiraba a Mussorgsky como Aristófanes a Esquilo.

Rimsky-Korsakov fue, entre los famosos Cinco, el privilegiado, el músico elegante, sabedor de muchas cosas, tanto europeas como orientales. Mientras Mussorgsky bajaba hasta el fondo salvaje del alma rusa y lo revelaba en forma desnuda, con la menor suma de artificio, Rimsky-Korsakov encontraba en el espíritu de su pueblo los lados que tiene en común con el Oriente. Su ingenio (sería excesivo decir su genio, como hay que decirlo de Mussorgsky) es rico de fantasía, capaz de todos los refinamientos que pueden halagar los sentidos, conocedor de

todos los recursos para “hacer bien” las cosas. A veces, “sabía demasiado”: no faltan quienes encuentren indebidos sus retoques al *Boris* —precisamente la versión en que se nos ha dado a conocer en México la obra de Mussorgsky— y juzguen que debió agregar menos de su cosecha al admirable *Príncipe Igor*, que Borodin dejó inconcluso. De todos modos, su obra propia está llena de páginas preciosas, y su *Scheherezade* merece toda la fama que disfruta. En *La doncella de nieve* se encuentran todas las buenas cualidades del arte de Rimsky-Korsakov, excepto su don oriental de sensualidad, que discretamente hizo callar en esta obra de fantasía infantil. La invención melódica —Rimsky-Korsakov es uno de los músicos modernos a quienes los más recalcitrantes no podrán negar el don de la melodía— no es aquí tan brillante como en otras obras suyas, pero de todos modos sorprende por inagotable: página tras página, el material de motivos se renueva, y a veces alcanza exquisita belleza, como en la bendición del Czar a la Doncella y en la despedida de ésta, al final. La técnica es riquísima, siempre acentuando la intención de delicadeza, de ternura, de fantasía fina, que requiere el asunto: a veces, entre arpeggios y trémolos, la música se vuelve arrullo. La orquesta se desborda raras veces: el papel característico lo tienen los instrumentos de madera. Rimsky-Korsakov prueba que de Rusia nos viene el actual predominio de las maderas en la orquesta de los compositores contemporáneos, predominio que suplanta al que con los románticos de Alemania alcanzaron los metales, supeditado a su vez, en cuanto a volumen de sonido, a las cuerdas, impuestas por Italia desde el siglo xvii.

La interpretación de *La doncella de nieve* fue digna de aplauso, y los obtuvo. El tenor Dnéprov, haciendo el papel del viejo Czar, oyó la mejor ovación de la noche. Junto a él se distinguió la soprano ligera Ola Kazánskaia, haciendo de protagonista: su arte tiene gran delicadeza. Como cantantes, debe mencionarse

también a las señoras Mikhailóvskaia y Vasénkova y al señor Radéev. Los dos artistas a quienes tocaron los papeles bufos, el señor Vitis y la señora Lóseva, trabajaron con talento cómico real. Todavía debe elogiarse el pregón de los dos heraldos del Czar —de música difícil y curiosa— y el baile de los bufones. Y todo elogio es pequeño para la labor de la orquesta y del director Fuerst, que logran “poner” obras de esta magnitud con escasísima preparación, cosa inevitable por la premura.

Gogol

Post-data. No pocos amantes de la música se han dirigido a nosotros para que pidamos a la empresa que haga ensayar las grandes páginas corales suprimidas anteanoche en el *Boris Godunov* aun a trueque de suprimir, por ejemplo, la escena en la habitación de Marina. ¿No sería posible ensayarlas y ofrecerlas a nuestro público en representaciones posteriores? ¡Siquiera la estupenda escena final!

G.

(Tomado de un artículo publicado en el periódico *El Mundo*, fechado con letra manuscrita “30 de junio 1923” y con una nota debajo de la firma que dice “(P. H. U.)”. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## ESTRENO DE “EUGENIO ONIEGUIN”

### LA OBRA DE TCHAIKOVSKY OBTIENE APLAUSOS

El estreno de anoche, *Eugenio Onieguin*, presentó al público de México, por primera vez, una ópera de Tchaikovsky, compositor de tiempo atrás conocido y admirado entre nosotros, por sus obras de piano y de orquesta. Su *1812* ha llegado a ser popularísimo, ejecutado por las orquestas primero y luego por las bandas militares. Si bien sus sinfonías no han alcanzado aquí la popularidad que en otros países (sobre todo la *IV*, la *V* y la *VI*), la *Patética*, por lo menos, no es desconocida.

Tchaikovsky representó para la Europa occidental, durante largos años, el punto culminante de la música rusa. Los tiempos han cambiado, y la reacción en contra de él es hoy muy enérgica. El espíritu ruso, se nos dice, aparece desnaturalizado en sus obras; del romanticismo alemán, Tchaikovsky adoptó hasta los excesos: los desarrollos interminables, la “literatura”, el amor al ruido, que tantos estragos hizo en la música del siglo XIX. Quizá sólo en Richard Strauss llegue el ruido a los extremos que en Tchaikovsky: en la *Cuarta Sinfonía*, por ejemplo. ¡Y no se diga en *1812*!

Con todo, Tchaikovsky se salvará, no ya por su formidable saber técnico (músicos no menos sabios que él están hoy en total olvido), sino por su inspiración indudable, y a veces soberbia: así, en la *Sinfonía patética*, aunque nos molesten a ratos los alardes técnicos y los errores de gusto, nos arrastra la hermosura de los motivos: el ruso espontáneo, con no poco de bárbaro, nos hace olvidar al doctor alemán.

*Eugenio Onieguin* (la cuarta ópera estrenada por los rusos) se basa, como dos de las anteriores, en la obra de uno de los grandes escritores y poetas eslavos, Pushkin (de quien se deriva también el *Boris Godunov*) y es la más conocida de las obras teatrales de Tchaikovsky. Con la boga actual de la ópera rusa, comienza a figurar —con el *Boris*, el *Igor*, el *Gallo de oro* y dos o tres más— en los repertorios internacionales. No es, en realidad, muy típica de Tchaikovsky, si hemos de considerar como obras típicamente suyas las grandes composiciones orquestales que se oyen con más frecuencia: Tchaikovsky contuvo sus ímpetus habituales para adaptarse al romanticismo sentimental de su asunto.

Como *El demonio* de Rubinstein, *Onieguin* es híbrida: procedimientos, en conjunto, de la era wagneriana, pero de pronto caídas pueriles en el estilo de la ópera de 1840 —dúos con grandes agudos prolongados, como en el cuadro final; concertantes que hacen pensar en *Lucía y Traviata*—. Y los elementos eslavos no siempre revelan adecuadamente su carácter.

Pero sería injusto parangonar en todo a *Onieguin* con *El demonio*. A pesar de su carácter híbrido, a pesar de la monotonía que domina en buena parte de la obra, *Onieguin* tiene pasajes de interés: desde luego, la orquesta está manejada con pericia (mejor que las voces); la escena inicial, en que dialogan las dos ancianas, especialmente cuando sobre sus notas graves se oyen los agudos de voces frescas de muchachas; la primera escena de baile, en que Tchaikovsky se propuso —y lo consiguió en buena parte— pintar el ambiente alegre del salón, culminando en el delicioso aire de estilo siglo XVIII que canta el personaje francés; el cuadro entero del duelo, donde hay emoción real; a veces, momentos aislados, como aquel en que Tatiana termina su carta y se oye afuera un son popular.

La obra fue muy aplaudida en partes; en conjunto, tuvo

buen éxito. Se llevaron la mejor parte de los aplausos la soprano María Dormont (Tatiana), el barítono Radéev (Onieguin) y el tenor Dnéprov (Lenski), a quien correspondió la mayor ovación en la romanza que precede al duelo. Buena, como de costumbre, la dirección de la orquesta.

Gogol

(Tomado de un artículo publicado en el periódico *El Mundo*, fechado con letra manuscrita “El Mundo – 6 de julio 1923” y con una nota debajo de la firma que dice “(P. H. U.)”. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

“PIQUE DAME” DEL GRAN COMPOSITOR RUSO  
OBTIENE ÉXITO LA NOCHE DE SU ESTRENO  
EN EL TEATRO IRIS

Anteanoche, la Compañía de Ópera Rusa dio a conocer al público de México una nueva obra de Tchaikovsky, la que circula internacionalmente con el título de *Pique dame*. El libreto — no muy bien hecho, por cierto— se deriva de una obra de Pushkin, el gran poeta y novelista nacional de Rusia, de quien proceden muchas de las mejores óperas eslavas: de la misma obra, titulada en ruso *Pikovaya dame* (“La reina de espadas”), se deriva una opereta del compositor dalmata Franz von Suppé, popular todavía en los conciertos de banda por su obertura de *Poeta y campesino*.

La ópera, muy posterior a la otra estrenada ya por la compañía rusa, *Eugenio Onieguin*, revela mayor desarrollo de las ideas y de los métodos musicales adoptados por Tchaikovsky. No es, sin embargo, muy diversa en sustancia: subsiste en ella el carácter híbrido, aunque ya, decididamente, los métodos wagnerianos se imponen sobre los restos de formas de la primera mitad del siglo XIX. La parte dramática de la obra es a veces demasiado wagneriana (se recuerda la *Tetralogía*, especialmente *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*), y demuestra lo que el buen sentido dijo siempre, aunque el entusiasmo de la propaganda wagneriana nos cegaba ante la verdad: que sólo Wagner pudo hacer buena música wagneriana; que el sistema de expresión ideado por el autor de *Tristán e Isolda* es peculiar suyo, y sólo puede servir de ejemplo, pero no de modelo, a otros músicos. Por eso, quien mejor supo aprovechar la lección de Wagner fue Verdi: porque precisamente de todos los compositores a quienes Wagner dio

lecciones útiles, es el que logró apartarse más del peligroso parecido. La parte dramática de *La reina de espadas* es, pues, la menos original y la menos interesante; está escrita en lenguaje convencional; sin embargo, por momentos la inspiración personal de Tchaikovsky logra sobreponerse al convencionalismo de las fórmulas, y alcanza gran belleza: así, en el cuadro segundo del primer acto, en las escenas entre Lisa y Herman.

Pero *La reina de espadas* tiene otra cosa, y cosa mejor, que sus partes dramáticas: son los aires de corte antiguo y los aires de estilo popular. Entre los primeros —en la escena entre Lisa y sus amigas en la fiesta de la Condesa— se distingue el exquisito madrigal que cantan el pastor y la pastora en el *divertissement* de carácter bucólico. Entre los aires al estilo ruso, es muy hermoso el lamento de la anciana Condesa, rodeada de sus doncellas, poco antes de la escena en que aparece Herman para hacerla morir de miedo: recuerda a Glinka.

Tanto por su franco carácter de ópera con efectismos para “lucimiento del cantante”, cuanto por las superiores bellezas de otra especie que hay en ella, *La reina de espadas* pudo haber alcanzado enorme éxito entre nosotros. De hecho, fue muy aplaudida. Si no gustó más, se debe al descuido de la interpretación: el tenor estuvo muy por debajo de su papel. Se nos dice que estaba enfermo: de todos modos, la empresa debe poner más cuidado en preparar la interpretación de las obras, siquiera en los estrenos. Todos sabemos que la compañía es modesta, y que nuestro interés debe concentrarse en las obras y no en los cantantes; pero hay límites para todo. La señora Gúsieva tuvo momentos felices en el papel de Lisa. La señora Miróvich, Reina de espadas, bien. Merecen especial mención las señoras Ivánova y Mikailóvskia, las pastoras del *divertissement*.

(Tomado de un artículo publicado en el periódico *El Mundo*, fechado con letra manuscrita “El Mundo – México – 12 de julio 1923”. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## “TOSCA” Y “LA PROMETIDA DEL CZAR” POR LA COMPAÑÍA DE ÓPERA RUSA

Especial para *El Mundo* por Gogol

La Compañía Rusa de Ópera dio el sábado, al fin, *Tosca*; el domingo en la tarde dio por segunda vez *La elegida del czar* (o, como dicen los programas, *La prometida del czar*), segunda ópera de Rimsky-Korsakov que se estrena en México.

Contra lo que esperaban los amantes de la mejor música, contra lo que acaso suponen los simples amantes del espectáculo y de las grandes voces, estamos ahora, con la compañía rusa, entregados a la ópera en el sentido popular del término. Apenas pasamos de la epopeya trágica, con *Boris Godunov*, y del cuento de hadas con *La doncella de la nieve*, entramos en el reinado de la ópera, con *El demonio* de Rubinstein, y no hemos salido de él: óperas son, y contienen bellezas, las dos de Tchaikovsky, *Eugenio Onieguin* y *La reina de espadas*; ópera, “excesivamente ópera”, es la terrible *Judía*, del judío Halévy; apenas hay necesidad de recordar hasta qué punto es ópera *Tosca*; y ópera es, por fin, *La elegida del czar*. Los amantes de la ópera deberían, pues, acudir sin temor al Teatro Iris.

Ni se crea que la palabra ópera se emplea aquí en sentido despectivo: no; es mero deseo de definición. Y ópera por ópera, es preferible *Tosca* al *Demonio*. Puccini no es un gran músico, pero es un músico hábil; no tiene muchas ideas, pero saca partido de las pocas que se le ocurren; tiene el sentido del teatro, y sabe dar unidad y congruencia a sus obras. Valga lo que valiere, existe “el estilo de Puccini”.

Ópera es también, dije antes, *La elegida del czar*. Mientras en *La doncella de la nieve* Rimsky-Korsakov se subordinó al tema fantástico, y creó una obra cuyo interés estriba principalmente en que se aparta de la teatralidad acostumbrada, en *La elegida del czar* hizo francamente una ópera, es decir, una obra en que, con letra y música, se busca el efecto de teatro en casi todos los momentos. Y si como música la obra es buena, pero no suprema ni mucho menos, como ópera es de primer orden. He aquí a un compositor que conoce todos los estilos y sabe tomar de cada uno de ellos lo que quiere, sin que se le enreden o confundan. Nada del hibridismo de Rubinstein y Tchaikovsky: Rimsky-Korsakov ha sabido fundir elementos y mantener la unidad de carácter. Para quien guste de definir estilos, *La elegida del czar* es una delicia como estudio: el compositor escribe, no sólo después de Wagner, sino después de su amigo Mussorgsky, y con lo que ha aprendido de ellos, y con lo que sabe de tipos más viejos de ópera, compone la suya con extraordinaria habilidad. Es el verdadero tipo de la ópera "fin del siglo XIX" — no muy lejos de Puccini, en realidad, si bien con mucho mayor interés musical; cerca de Montemezzi y de Zandonai, a quienes Rimsky no iguala en pasión pero sí supera en la inventiva y en el "carácter" que da a su melodía—. No es todavía, sin embargo, el tipo de ópera "siglo XX", revolucionado por la influencia de Debussy y de los *Ballets* de Stravinski y de Falla.

En *La elegida del czar* el desarrollo general es el de la ópera declamada, y a veces hasta declamatoria (sobre todo en las escenas en que figura Lubasha, la Ortruda de este *Lohengrin*); pero hay trozos en que se adopta el estilo de canto ruso, así en los coros (sólo uno de estos coros populares sobrevive en la interpretación de esta compañía, el final del segundo acto) y en los bellísimos pasajes encomendados a las sopranos. Hay, además, audaces reapariciones de viejas formas de ópera: dúo de tenor y

barítono, por ejemplo, en la primera escena del tercer acto; concertante, muy hábil, y de corte nuevo, en la misma escena, y un delicioso cuarteto en el segundo acto, que recuerda los buenos tiempos del contrapunto. Como si todavía fuera poco, al final hay una escena de delirio, como en *Lucía*, con uno que otro pormenor cuya intención, al parecer, es recordar humorísticamente la obra de Donizetti.

Gogol

(Tomado de un artículo publicado en el periódico *El Mundo*, fechado con letra manuscrita “24 julio 1923”. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## “EL DEMONIO” DE RUBINSTEIN, REVELA OTRO ASPECTO DE LA ÓPERA RUSA

Anoche, el estreno de *El demonio* de Anton Rubinstein reveló al público de México una fase de la ópera eslava, distinta de la que representan *Boris Godunov* y *La doncella de nieve*. Rubinstein era contemporáneo de “Los Cinco”; pero su orientación era diversa, su carácter de “virtuoso” que recorría Europa y América, como pianista célebre, el más brillante quizá después de Liszt, lo hacía internacional. *El demonio*, pues, no tiene de ruso más que el libreto (derivado del hermoso poema de Lérmontov— del cual, dicho sea de paso, existe traducción mexicana, obra del maestro José Manuel Lobato, de Puebla—) y uno que otro tema; es, en realidad, una simple ópera de tipo occidental —hecho que no le ha impedido, por supuesto, ser muy popular en Rusia—.

Los amantes de la ópera en el sentido tradicional de la palabra encontraron anoche, en *El demonio*, todo lo necesario para complacerlos. Nada de la expresión directa y concisa de Musorgsky, nada del sabor a estepa y a motín popular; nada tampoco de la fantasía y el ingenio de Rimsky-Korsakov. En cambio, oyeron notas agudas, arias, dúos, hasta concertantes.

El procedimiento en *El demonio* es híbrido. Por una parte, recursos wagnerianos: orquesta voluminosa de sonido; frases ascendentes, crescendos, trémolos, para las emociones, sobre todo las de ansiedad; claroscuros en las maderas, redobles sombríos en los tambores, estallidos súbitos de los metales; por otra parte, el trabajo encomendado a las voces es —la mayor parte de las veces— del periodo inmediatamente anterior a Wagner, o contemporáneo de él, en la ópera francesa: se piensa a ratos

en Gounod; los maldicientes dirán que se piensa hasta en Meyerbeer.

Lejos de mí quitar a nadie su placer; y los que ya han oído y gustado de la ópera en italiano y en francés, pueden, con *El demonio*, satisfacer sin inquietud, sin esfuerzo de adaptación, la curiosidad de oír ópera “en ruso”. Que no es lo mismo que ópera “rusa”. Dicho se está, con ello, que quienes hicieron anoche ovaciones a *El demonio* no son los mismos que hicieron ovaciones a *Boris Godunov*.

Ni tampoco se crea que todo es más o menos “Meyerbeer” en *El demonio*. Rubinstein fue músico digno de estima, y una que otra página suya sobrevive con justicia. En *El demonio* no revela torpeza ni ignorancia: se equivoca de concepto y de gusto. El segundo acto, por ejemplo, es “ópera” en el peor sentido de la palabra; pero en el acto primero hay páginas agradables, y la que el público aplaudió especialmente —el coro de los partidarios del joven príncipe— es en verdad la mejor.

La interpretación fue aplaudida: se distinguieron el barítono Panteléev (que hizo de protagonista, uno de los papeles célebres de Chaliápin) y, al final de la obra, la señora Gusieva. El coro, muy bien. Y la orquesta y su inteligente director, Fuerst, merecen caluroso elogio por lo que logran, dentro de las limitaciones con que trabajan.

Gogol

(Tomado de un artículo publicado en el periódico *El Mundo*, fechado con letra manuscrita “El Mundo, México, julio de 1923”. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## ARTHUR RUBINSTEIN TOCÓ “EL CARNAVAL”, AYER EN EL ARBEU

Ayer en la mañana, sin que fueran obstáculo las fiestas patrias, mejoró la concurrencia de los conciertos de Arthur Rubinstein. El programa no tenía el interés singular de los dos anteriores; era un programa “de efecto”, y Rubinstein lo ejecutó como él sabe. A ratos, el efectismo era excesivo; no hay necesidad de tanto despliegue de fuerza muscular, de tanto atletismo; recordemos que el ruido no es música. Otras veces, en cambio, la limpidez de la ejecución alcanzaba el matiz cristalino y la emoción o el juego de ingenio encontraban expresión perfecta.

El programa, variado y desordenado, constaba de las siguientes obras: la *Fantasia y fuga en sol menor*, de Bach, en transcripción de Liszt; el *Intermezzo* y la *Rapsodia opus 119* de Brahms; la *Hilandera* de Mendelssohn, la *Marcha turca* de Beethoven, transcrita por Anton Rubinstein —el conocido autor de *El demonio*—; el *Carnaval* de Schuman; el *Corpus Christi en Sevilla* y la *Navarra* de Albéniz; una mazurca, un estudio y la *Gran polonesa en la bemol* de Chopin. Como *encore* final, a petición del público, la *Danza de gitanos* de *El amor brujo* de Falla, el gran español.

Merece elogios la clara y precisa interpretación de la obra de Bach. Muy elegante, la del *Intermezzo* de Brahms; no menos la de la *Marcha turca*. Pero la obra central era el *Carnaval* de Schuman, y Rubinstein nos dio una vivaz y fina interpretación de esta deliciosa revista de la vida romántica.

Gogol

(Tomado de un artículo publicado en el periódico *El Mundo*, fechado con letra manuscrita “17 stbre. 1923 | 3”. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## RUBINSTEIN FUE MUY APLAUDIDO AL TOCAR MÚSICA BRASILEÑA

Con su programa del miércoles, Rubinstein volvió a darnos novedades. Novedades de alto interés y de mérito positivo, pese a los vejestorios para quienes nada es aceptable si no se ciñe a la rutina de los tratados de composición de 1840. Por fortuna, hay en México tan extraordinario sentido de la música, que el oído —exigentísimo en materia de afinación, eso sí— acoge sin esfuerzo combinaciones nuevas de sonidos, por mucho que se aparten de la armonía clásica y hasta de la tonalidad tradicional en Europa. Así se ha visto cómo, a pesar del escaso movimiento en nuestras salas de conciertos, y sin una larga campaña de discusión y de crítica como la que ha sido necesaria en otros países, nuestro público ha aceptado rápidamente la nueva música francesa, rusa y española; cómo se aplauden inmediatamente las obras para piano de Mussorgsky, de Debussy, de Ravel, de Albéniz, de Falla; cómo, dentro del tipo musical en que mayor respeto se exige para las tradiciones, el cuarteto de cuerda, se han hecho populares aquí las obras de Ravel y Borodin; cómo fue acogida la visita de Andrés Segovia y causó entusiasmo la revelación del nuevo arte de la guitarra y de las obras que para ella componen los nuevos maestros como Falla y Moreno Torroba; cómo, en fin, la ópera rusa probablemente habría salido adelante si no se hubiera instalado en el más caro de nuestros teatros.

En su concierto de anteayer, después de una soberbia ejecución de la *Sonata opus 58* de Chopin, Rubinstein tocó dos piezas de Maurice Ravel, *El valle de las campanas* y *La alborada del gracioso*. Ambas son características del exquisito maestro

francés: todo en ellas es musicalidad pura, inspiración delicada, sentido de medida, cuidadoso estudio de los efectos sonoros, armonía original, siempre dentro de la orientación contemporánea, pero sin rebuscamiento. *La alborada del gracioso* debe interesarnos, además, por su asunto español: aún cuando la actividad musical contemporánea de los pueblos de lengua española y portuguesa no anunciara la enorme importancia que pronto adquirirá la música hispánica (si no es que ya debiéramos atribuírsela con Albéniz y Falla), bastaría observar el hondo interés que las cosas españolas despertaron en los jefes del movimiento francés de nuestro siglo, en Debussy y en Ravel. No es el interés que siempre despertó la música popular de España como “cosa pintoresca”: no; ahora se ha tratado de penetrar en el secreto rítmico, en las peculiaridades del dibujo melódico y de la armonía. Desaparece el “españolismo exterior” de Saint-Saëns o de Massenet, entre otros; se entra a la esencia, a la estructura, y en este esfuerzo colaboran franceses y españoles. El estudio del canto popular revela, como decía ya el viejo maestro Felipe Pedrell, ignorados mediterráneos de tonalidades. Hasta dónde ha llegado la investigación, lo revela, por ejemplo, Oscar Esplá, descubriendo que en la música popular de Valencia existe una escala tonal distinta de la “europea”.

Después de las dos preciosas composiciones de Ravel, que fueron muy aplaudidas, tocó Rubinstein una suite de siete piezas breves, obra del brasileño Héctor Villa-Lobos, uno de los más distinguidos compositores de América. La suite se titula *La prole de la niña*, y las piecillas se titulan sucesivamente: *Muñeca de porcelana*; *Negrita*; *La brasileña*; *La pobrecita (muñeca rota)*; *La mulata*; *La bruja*; *Polichinela*. Villa-Lobos sabe todo lo que hay que saber; se ve bien que, después de las enseñanzas de la música tradicional, se lanzó a descubrir a la contemporánea, a estudiar sus rusos y sus franceses. Con la *Muñeca de*

*porcelana* comenzamos a pasar revista: tal cual arpegio “a la Debussy”; tal cual efecto “cristalino” a la Ravel; tal cual acorde a la Stravinski; en el conjunto, en el asunto infantil, la sugestión de Mussorgsky... Pero pronto comenzamos a ver que hay más, que Villa-Lobos tiene algo suyo que decir. Y el final, final “de sorpresa”, brusco, sin preparación, desconcierta al público, pero lo deja intrigado y lleno de gusto. Después, en todas las demás piezas de la serie se repite el acabar en “sorpresa”. En ellas, gradualmente, va revelando Villa-Lobos su espíritu fino, delicado, con rasgos de ternura y con momentos de ingenio, pero con inteligencia clara y congruente: nada de cosas descoyuntadas y sin contenido; recordando la imagen del poeta romántico, su vaso —si juzgamos por la obra de anteanoche— no es todavía muy grande, pero sí su interés rítmico; gustaron mucho *La brasileña* y *La mulata*.

Como *encore* de esta parte, tocó Rubinstein *Triana*, de Albéniz, con el admirable don que tiene para los ritmos españoles. En la parte final del programa, interpretó dos conocidísimos *Preludios* de Rachmaninov, el *Nocturno para la mano izquierda*, de Scriabin, *La costurera* de Mussorgsky, y la opulenta *Marcha militar*, de Schubert, en la transcripción “efectista” de Tausig, con la cual entró en delirio buena parte del público. La obrita de Mussorgsky se ejecutaba por primera vez, y su sencillez, su *pathos* tranquilo, fascinaron al auditorio. El cual acababa de aplaudir (¿gustos contradictorios? ¿o humorismo?) el *Nocturno* de Scriabin: musiquita romántica, Chopin diluido para la mano izquierda... Scriabin —que tanto aspiró a ser uno de los directores del movimiento moderno, pero que lo entendió siempre a medias— ¿compuso este Nocturno en su juventud, o lo compuso con fines humorísticos? Si es broma puede pasar... Pero como broma preferimos, y con mucho, la parodia de los *Nocturnos* de Chopin hecha por Rossini.

Al final, los dilettanti exigieron (¡por cuarta vez!) la *Danza del amor brujo* de Falla, obra con que el compositor granadino ha conquistado definitivamente a nuestro público.

Gogol

(Tomado de un artículo publicado en el periódico *El Mundo*. La única nota manuscrita al margen dice solamente “#4”. Creemos que este texto se refiere a un concierto efectuado el miércoles 19 de septiembre de 1923, y debe haber sido publicado al día siguiente. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## LOS CONCIERTOS DE ARTHUR RUBINSTEIN EN ARBEU

Con dos magníficos conciertos, viernes y domingo, cerró Rubinstein la serie de seis que ofreció al público de México. El del viernes tuvo una primera parte dedicada a dos obras de arte clásico: *Tocata y fuga*, de Bach, en transcripción de Tausig, y *Preludio, coral y fuga*, de César Franck, el maestro que comparte con Brahms, en la segunda mitad del siglo XIX, el dominio de las formas severas de la tradición. La segunda parte estuvo dedicada a Debussy, tres de sus mejores cuadros impresionistas: *La catedral sumergida*, *Las colinas de Anacapri* y *La terraza a la luz de la luna*, y a Falla, cuya *Fantasia bética*, dedicada a Rubinstein, nos dio a conocer el pianista eslavo por primera vez: es obra de inspiración vigorosa y técnica rica. Como *encore*, tocó Rubinstein, admirablemente, *La isla alegre* de Debussy. La última parte estuvo dedicada a Chopin (*Balada en la bemol*, dos mazurkas y el *Impromptu en fa sostenido*) y a Liszt (vals *Mephisto*), con el éxito que siempre obtiene Rubinstein al interpretar a estos dos autores. Al final, el público pidió la *Marcha* de Prokofiev, deliciosamente bárbara.

El domingo estuvo destinado a Beethoven (*Sonata de la aurora*, opus 53), Schumann (*La tarde*, *La noche* y *El pájaro profeta*). De Schumann, dos trozos que anuncian —sobre todo el último— las escenas breves y libres de los contemporáneos. La *Polonesa* de Chopin, en cuya exquisita porción lírica alcanzó el pianista sus mejores momentos expresivos de esta temporada. La fina “goyesca” de Granados, hecha de trinos y suspiros, y

*Lavapiés*, lleno del sabor callejero de Madrid. El público exigió, por quinta vez, la *Danza del Amor brujo* de Falla.

Gogol

(Tomado de un artículo publicado en el periódico *El Mundo*, fechado con letra manuscrita “5. El Mundo – 24 sobre 1923”. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## RUBINSTEIN TOCA MÚSICA NUEVA

¿Deberé declararme culpable? No soy el único: otros muchos —por falta de anuncio suficiente y claro— creyeron, como yo, que el concierto de Rubinstein en el Iris sería a las 8:30, como los del Arbeau. Y lo sentí, porque se habían anunciado novedades, sobresaliendo entre ellas la danza del *Sombrero de tres picos* de Falla, y el retraso involuntario sólo me permitió oír la parte del programa dedicada a Chopin. Las opiniones que recogí, sobre la serie de obras nuevas, daban este resultado: poca novedad en el *Ditirambo*, o lo que sea (¡ese texto de los programas!), de Medtner; mucho sabor de Debussy en *Tierra de lotos* del estimado compositor inglés Cyril Scott; novedad real, e interesante, en las dos obras de Karol Szymanowski, *Preludio* y *Serenata de Don Juan*, especialmente en la segunda, agria y fuerte; mucha vida rítmica, belleza melódica y armonía “avanzada” en la *Danza de la molinera* de Manuel de Falla, parte de su *Sombrero de tres picos*, la obra que, interpretada por el Ballet Russe de Diaguilev, ha impuesto del nombre de su autor en Europa.

Antes había tocado Rubinstein los *Estudios sinfónicos* de Schumann y después tocó seis piezas de Chopin, que entusiasmaron al auditorio: unas mejor tocadas que otras, pero no siempre las mejor tocadas, más aplaudidas.

Gogol

(Tomado de un artículo publicado en el periódico *El Mundo*, fechado con letra manuscrita “El Mundo – jueves 27 septbre”. Presumimos que fue publicado en 1923. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## EL MOVIMIENTO ARTÍSTICO. RUBINSTEIN

En sus conciertos populares del Iris atrae Arthur Rubinstein, como era de esperar, mayor público que en los del Arbeau. Así, en el concierto del domingo —con programas del todo de obras conocidas, a petición— la concurrencia fue numerosa y entusiasta. Menos numerosa, pero no menos entusiasta, fue la del miércoles, en que Rubinstein dedicó su programa a Bach (*Toccata*, en transcripción de Eugen D'Albert), Chopin (*Fantasia — impromptu*, dos mazurkas, *Scherzo en sí menor*, y como *encore*, el *Vals* núm. 7), Liszt (*Gran sonata*), y compositores recientes—. La parte dedicada a éstos fue de sumo interés, y alcanzó muchos aplausos. El final del *Pájaro de fuego*, de Stravinski, pierde en el piano buena parte del valor pleno que tiene en orquesta, especialmente cuando lo ilustra la vertiginosa coreografía rusa. *La alegría en la huerta*, del brasileño Héctor Villa-Lobos, es una página hermosa: el tema inicial tiene delicioso sabor campestre; después sobrevienen pasajes de turbulencia, con menos belleza, pero no sin carácter; el final es “de sorpresa”, como gustan a su autor (recuérdense sus cuadros infantiles).

Brillante, pero menos que la otra dada a conocer por Rubinstein, es la *Marcha* de Prokofiev, tomada de su ópera *El amor de las tres naranjas*. Se cerró esta parte con dos conocidos trozos de la *Iberia* de Albéniz: *Evocación* y *Lavapiés*. Como *encores*, tocó Rubinstein *La isla alegre* de Debussy y la *Danza del Amor brujo* de Falla, por séptima u octava vez en la temporada: ¿por qué, cuando el público pide Falla, no toca Rubinstein la *Danza del Sombrero de tres picos*?

Gogol

(Tomado de un artículo publicado en el periódico *El Mundo*, fechado con letra manuscrita “El Mundo – 4 oct. 1923 | 7”. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.)

## EL MOVIMIENTO ARTÍSTICO. CONCIERTO ESPAÑOL DE RUBINSTEIN

El concierto de Rubinstein, ayer en la mañana, estuvo dedicado —aprovechando la oportunidad del Día de la Raza— a la música española. No tuvo el programa todo el interés que se esperaba: dividido en tres secciones, la inicial y la final las ocupaba íntegras Albéniz, con cuadros de su *Iberia* en sucesivo desorden (*Corpus Christi en Sevilla, Almería, Albaicín, Sevilla* y después *Triana, Evocación, El puerto, Navarra*); la sección central se destinó a Granados, Mompou y Falla. Las únicas novedades fueron la canción y danza populares, breves y delicadas, transcritas por Mompou, joven músico catalán, y dos trozos del *Sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla: una *Andaluza*, acre y vivaz, y una *Farruca*, violenta y fuerte. Del *Sombrero de tres picos* oímos nuevamente la *Danza de la molinera*, que fue aplaudidísima, y del *Amor brujo* la *Danza de gitanos*, que ha sido la obra favorita del público en la temporada.

Habría sido ocasión de tocar nuevamente la *Fantasia bética*, de Falla, que sólo una vez ejecutó Rubinstein, y que merece mucha atención. Y de Granados, ¿por qué se limita Rubinstein a *La maja y el ruiseñor*? De sus tapices goyescos ninguno es comparable al *Pelele*, en que las sucesiones de tonos hacen pensar realmente en masas superpuestas y contrapuestas de color. Y en general, ¿es ésa toda la música española? ¿Dónde se quedaron Oscar Esplá, Joaquín Turina, Conrado del Campo, para no citar sino tres nombres conocidos?

Lo que faltó en novedad o en extensión, lo suplió Rubinstein dándonos magníficas interpretaciones de las obras. El

mejor comentario se lo oímos a una dama<sup>i</sup> distinguida: “Debería ser español”.

(Tomado de un artículo publicado en el periódico *El Mundo*. La única nota manuscrita al margen dice solamente “#8”. Presumimos que este texto se refiere a un concierto efectuado el domingo 14 de octubre de 1923, y debe haber sido publicado al día siguiente. Documento en proceso de ordenación por el Archivo Histórico de El Colegio de México.

<sup>i</sup> Una nota manuscrita a pie de página dice “La Embajadora de Brasil”.

## ÍNDICE DE NOMBRES

- Abreu Gómez, Ermilo, 169, 171  
Acevedo, Jesús T., 148  
Alas, Leopoldo, 112  
Alcibíades, 69  
Altamirano, Ignacio M., 198, 202,  
203, 204, 214, 265, 284, 364,  
368  
Altamira, Rafael, 92, 112, 117,  
135, 139, 242  
Ameghino, Florentino, 32  
*Antología del Centenario*, 20, 21,  
196, 206, 212, 217, 222, 226,  
231, 235, 241, 246, 251, 345  
Aragón, Agustín, 36  
Aristóteles, 51, 82, 83, 84, 89, 91,  
192, 326  
Arjona, Manuel M. de, 351  
Arnold, Matthew, 73, 92  
Austen, Jane, 90  
Bach, Johann S., 501, 507, 511  
Bacon, Francis, 40, 50, 51, 297,  
344  
Bagehot, Walter, 108  
Baldwin, James M., 66  
Balzac, Honoré de, 90, 252, 254  
Barazábal, Mariano, 213, 219,  
352, 354  
Barreda, Gabino, 20, 31, 32, 33,  
35, 66, 69, 98, 99, 405, 443  
Basurto, José Ignacio, 352  
Bataille, Georges, 477  
Beethoven, Ludwig van, 298, 444,  
445, 446, 470, 471, 501, 507  
Bello, Andrés, 32, 88, 350, 393,  
398  
Benavente, Jacinto, 435, 436, 437,  
440, 458, 459, 464  
Berceo, Gonzalo de, 88  
Bergson, Henri, 40, 50, 60, 80, 82,  
98, 143, 258  
Beristáin de Souza, José M., 164, 166,  
195, 196, 198, 204, 207, 208,  
209, 210, 211, 214, 216, 217,  
219, 220, 229, 230, 234, 238,  
241, 244, 245, 326, 339, 345

- Berlioz, Hector, 445, 453, 471
- Bermúdez de Castro, Salvador, 358
- Berrien, William, 18
- Berthelot, Marcellin, 47
- Best Maugard, Adolfo, 147
- Boas, Franz, 66
- Boeckh, August, 75
- Boileau, Nicolas, 85, 90, 224, 339
- Boissonade, Jean-Francois, 76
- Bolívar, Simón, 25
- Boole, George, 61
- Bopp, Franz, 75
- Borges, Jorge Luis, 12
- Bosanquet, Bernard, 118, 136
- Boutroux, Étienne, 41, 43, 44, 46, 60, 61, 80, 98, 143
- Brahms, Johannes, 446, 501, 507
- Bréal, Michel, 88
- Brink, Konrad A. Ten, 77
- Brunetière, Ferdinand, 92
- Burckhardt, Carl, 77
- Busolt, Georg, 76
- Butcher, Samuel, 76
- Byron, George Gordon (Lord), 284, 339, 392, 396
- Cabrera Quintero, Cayetano, 296
- Caird, Edward, 39, 45, 46, 55
- Calderón de la Barca, Manuel, 327
- Calderón de la Barca, Pedro, 87, 161, 162, 172, 294, 307, 310, 312, 313, 315, 324, 406, 464, 466
- Calvo, Carlos, 32
- Camarillo, María Enriqueta, 366, 367
- Campillo y Correa, Narciso, 86
- Carlyle, Thomas, 110, 135, 397
- Caso, Antonio, 36, 51, 52, 53, 54, 55, 58, 59, 61, 63, 64, 66, 69, 97, 98, 99, 100, 101, 105, 137, 143, 144, 145, 146, 147, 333, 371, 377, 408, 442
- Castellanos, Jesús, 306
- Castillo y Lamas, Joaquín M., 358
- Castro, José Agustín de, 195, 296
- Castro Leal, Antonio, 138, 347
- Castro, Ricardo, 447, 452, 471
- Cervantes Saavedra, Miguel de, 113, 182, 318, 323, 328, 370
- Cestero, Tulio, 306
- Chateaubriand, F. R., 298, 339, 385
- Chávez, Ezequiel A., 67, 70, 103, 105, 116, 137, 145, 149, 171, 172, 306, 441
- Chesterton, G. K., 407
- Chopin, Frédéric, 446, 447, 501, 503, 505, 507, 509, 511
- Comte, Auguste, 20, 33, 35, 36,

- 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45,  
46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53,  
54, 55, 59, 60, 63, 64, 68, 80,  
82, 98, 99, 104, 111, 142
- Corneille, Pierre, 314, 317
- Corra, Émile, 43
- Cosío Villegas, Daniel, 17, 18, 19,  
146
- Cousin, Victor, 50
- Cravioto, Alfonso, 99, 137, 422
- Creuzer, Georg, 75
- Croce, Benedetto, 98, 143
- Croiset, Alfred, 76
- Crónica Habanera*, 23
- Cruz, sor Juana Inés de la, 149,  
153, 154, 155, 156, 157, 158,  
159, 161, 162, 164, 165, 166,  
167, 168, 169, 170, 171, 172,  
173, 174, 175, 176, 177, 178,  
179, 180, 181, 182, 184, 185,  
186, 193, 194, 294, 295, 355,  
371, 377
- Cuervo, Rufino, 32
- D'Annunzio, Gabriele, 391, 392,  
396, 465
- Dante, 68, 87, 99, 176, 314, 349,  
396
- Darío, Rubén, 269, 365, 382, 385
- Darwin, Charles, 56
- Debussy, Claude, 472, 480, 497,  
503, 504, 505, 507, 509, 511
- Descartes, René, 40, 50, 51, 97,  
101, 242
- Díaz de León, Jesús, 68, 139
- Díaz Mirón, Salvador, 284, 305,  
365, 368, 371, 377
- Díaz, Porfirio, 141, 365, 411
- Dickens, Charles, 90
- Diderot, Denis, 51
- Díez Canedo, Enrique, 347, 371
- Domínguez Camargo, Hernan-  
do, 294
- Donizetti, Gaetano, 437, 465,  
470, 483, 498
- Dostoyevski, Fyodor, 485
- Drobisch, Moritz, 61
- Droysen, Johann, 76
- Dühring, Eugen, 62
- Ebert, Adolf, 76
- El Mundo*, 20, 23, 27, 262, 429,  
475, 478, 482, 483, 486, 487,  
489, 492, 495, 496, 498, 500,  
502, 506, 508, 510, 512, 514
- Escuela Preparatoria de México, 36,  
65, 66, 67, 69, 70, 77, 79, 81, 82,  
83, 92, 93, 94, 95, 98, 99, 100,  
104, 107, 116, 129, 145, 147,  
243, 249, 300, 371, 405, 426
- Espinel, Vicente, 319, 333
- Espinosa, Pedro, 157, 175, 358
- Espronceda, José de, 154, 364, 396,  
398

- Estrada, Genaro, 138, 269, 282, 289, 411, 412
- Eurípides, 72, 404
- Evia, Jacinto de, 294
- Falla, Manuel de, 149, 474, 497, 501, 503, 504, 506, 507, 508, 509, 511, 513
- Fedovius, Germán, 306
- Feijoo, Benito, 156, 174
- Fernández de Lizardi, José J., 140, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 205, 344, 352, 363
- Fernández de Moratín, Leandro, 87, 317, 324, 348, 351, 355
- Fichte, Johann, 38
- Flint, Robert, 49
- Fouillée, Alfred, 44, 47, 56
- France, Anatole, 90
- Gall, Frantz J., 49
- Gama, Valentín, 68, 105, 137
- Gamio, Manuel, 147
- Ganivet, Ángel, 385
- García Calderón, Pedro, 97
- García, Genaro, 139, 164, 209, 211, 341, 342, 343
- García Godoy, Federico, 306
- García Goyena, Rafael, 216
- García Icazbalceta, Joaquín, 114, 134, 205, 240, 302, 303, 328
- Garcilaso de la Vega, 89, 154, 319, 349, 351
- Gaspary, Adolf, 77
- Gaultier, Jules de, 48, 49
- Gautier, Théophile, 375, 385
- Geiger, Ludwig, 77
- Gelio, Aulo, 69
- Gil y Zárate, Antonio, 86
- Giner de los Ríos, Francisco, 135
- Goethe, Johann W. von, 68, 70, 74, 99, 107, 313, 359, 391, 396, 408, 463
- Gomes, Antonio Carlos, 451
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis, 153
- Gómez Farías, Valentín, 114
- Gómez Hermosilla, José, 86, 88, 94
- Gómez Robelo, Ricardo, 392
- Góngora, Luis de, 154, 156, 170, 172, 175, 293, 294, 316, 349, 406
- González Blanco, Pedro, 117
- González Martínez, Enrique, 21, 137, 256, 305, 366, 367, 370, 371, 372, 373, 375, 376, 377, 381, 382, 383
- González Obregón, Luis, 197, 303
- González Peña, Carlos, 20, 137, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 259, 260, 262

- Grimm, Jacob, 75  
 Guido, Juan José, 354  
 Guridi Alcocer, José M., 236, 238, 239, 240, 241  
 Gutiérrez Cruz, Carlos, 21, 389  
 Gutiérrez Girardot, Rafael, 16  
 Gutiérrez Nájera, Manuel, 269, 305, 365, 368, 370, 371, 377, 394  
 Guzmán, Martín Luis, 14, 114, 137
- Haeckel, Ernst, 42, 55, 56, 62  
 Hartzbusch, Juan Eugenio, 308, 309, 311, 312, 314, 320  
 Hegel, G. F. G., 38, 40, 47, 49, 51, 64, 82, 83, 86  
 Henríquez de Hlito, Sonia, 11, 18  
 Herder, Johann G. von, 74  
 Hermann, Gottfried, 75  
 Herrera y Reissig, Julio, 361  
 Heyne, Christian G., 74  
 Hobbes, Thomas, 51, 118  
 Höffding, Harald, 42, 43, 45, 57  
 Horacio, 82, 196, 224, 323, 326, 329, 330, 332, 347, 372  
 Hostos, Eugenio María, 25, 32, 100, 126, 136, 393  
 Howells, William D., 303  
 Hugo, Victor, 90, 284, 375, 480  
 Humboldt, Alexander von, 124, 244, 423
- Humboldt, Wilhelm von, 107, 128  
 Hume, David, 40, 46, 50, 51  
 Huxley, Thomas, 47
- Ibsen, Henrik, 313, 396, 436  
 Icaza, Francisco de, 21, 269, 282, 368, 370  
 Icaza, Xavier, 149  
 Ihering, Rudolf von, 131  
 Ingenieros, José, 108, 142
- James, William, 43, 59, 98, 102, 136, 143  
 Jebb, Richard, 76, 85  
 Jellinek, Georg, 118, 120, 131, 136  
 Jiménez, Juan Ramón, 385  
 Jonson, Ben, 322, 324
- Kant, Immanuel, 38, 40, 45, 50, 51, 56, 57, 60, 82, 101, 107, 118, 143  
 Keats, John, 396  
 Key, Ellen, 34
- Lachmann, Karl, 75  
 Lacombe, Louis, 444, 445  
*La Cuna de América*, 23  
 Lacunza, Juan María, 338, 352, 354, 357  
 Ladd, George T., 42, 49

- Laforgue, Jules, 360, 373  
 Lagarrique, Juan E., 35  
 Lamartine, Alphonse de, 339, 375  
 Lardizábal y Uribe, Manuel, 232, 344  
 Larrañaga, Bruno, 327  
 Larrañaga, Rafael, 327  
*Las Novedades*, 23, 423  
 Legrás, Horacio, 15  
 León, fray Luis de, 97, 154, 156, 328, 330, 331, 351, 365  
 Lessing, G. E., 70, 74, 82, 85, 298, 326, 463  
 Lévy-Bruhl, Lucién, 38, 43  
 Lewis, George H., 39  
 Liard, Louis, 39, 45, 91  
 Liszt, Franz, 433, 499, 501, 507, 511  
 Littré, Émile, 43, 53  
 Llerena, Cristóbal de, 370  
 Lobeck, Christian, 75  
 Lobo, Gerardo, 295  
 Locke, John, 40, 46, 97, 344  
 Lombardo Toledano, Vicente, 146  
 Lope de Vega y Carpio, Félix, 87, 154, 156, 175, 225, 293, 294, 307, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 321, 323, 324, 351, 370, 406, 407, 481  
 López de Haro, Tomás, 163  
 López de Santa Anna, Antonio, 114, 115, 209  
 López Portillo y Rojas, José, 256  
 López Velarde, Ramón, 149, 292  
 Lotze, Hermann, 59, 60, 61  
 Lugones, Leopoldo, 360  
 Luzán, Ignacio de, 88  
 Macedo, Pablo, 117  
 Mach, Ernst, 80  
 Madero, Francisco, 144  
 Madvig, Johann, 76  
 Mahaffy, John, 76  
 Mai, Angelo, 76  
 Maistre, Joseph de, 51  
 Mallarmé, Stéphane, 91, 373  
 Mariscal, Federico E., 21, 138, 145, 148, 307, 420, 422, 423  
 Marqués de Santillana, 319, 355  
 Márquez Sterling, Manuel, 306  
 Martí, José, 13, 14, 15, 269  
 Martínez, José Luis, 21, 138, 139, 218  
 Massenet, Jules, 444, 445, 471, 483, 504  
 Mayer, Otto, 136  
 Medina, Manuel de, 355  
 Mena, Juan de, 355  
 Mendelssohn, Felix, 447, 501  
 Méndez Plancarte, Gabriel, 347  
 Mendizábal, Luis de, 213, 214, 215, 216, 217  
 Menéndez Pidal, Ramón, 77, 86, 88, 369, 406

- Menéndez y Pelayo, Marcelino, 77, 81, 85, 86, 88, 91, 92, 153, 155, 157, 158, 162, 166, 167, 169, 170, 220, 225, 250, 263, 293, 303, 306, 308, 310, 311, 314, 322, 323, 326, 329, 348, 351, 357, 390, 399
- Mercier, Désirè-Joseph, 56
- Mier, fray Servando Teresa de, 214, 298, 308, 339, 344, 363
- Mill, John Stuart, 35, 36, 44, 49, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 80, 98, 122, 142, 442, 443
- Milton, John, 73, 339, 341, 344
- Miralla, Juan Antonio, 339
- Molière, 313, 317, 324
- Molina, Amalia, 474, 475
- Mommsen, Theodor, 76
- Moreno, José María, 351, 440
- Müller, Karl Otfried, 75, 112, 390
- Murray, Gilbert, 76
- Musset, Alfred de, 375, 396
- Mussorgsky, Modest, 479, 480, 481, 483, 484, 485, 487, 488, 497, 499, 503, 505
- Navarrete, Fray Manuel de, 218, 220, 221, 222, 243, 295, 298, 304, 327, 337, 338, 348, 351, 353, 356, 357, 363, 378
- Navarrete, Manuel de, 221
- Nervo, Amado, 155, 160, 170, 256, 289, 305, 365, 367, 368, 371, 377
- Newton, Issac, 112, 297
- Niebuhr, Barthold, 75
- Nietzsche, Friedrich, 36, 45, 60, 68, 99, 102, 143, 394, 403, 437
- Nordau, Max, 80
- Novalis, 48
- Ochoa, Anastasio, 218, 223, 224, 225, 226, 327, 330, 333, 336, 337, 339, 351
- Orozco y Berra, Manuel, 364
- Ortega, Francisco L., 247, 248, 249, 250, 330, 331, 339, 350, 352
- Othón, Manuel J., 263, 269, 282, 305, 365, 371, 377, 378, 394
- Pach, Walter, 424
- Palacios, Francisco, 352
- Pani, Alberto, 105
- Papini, Giovanni, 38, 46, 61
- Pater, Walter, 74, 92, 135, 360, 390
- Paulsen, Friedrich, 135
- Peguy, Charles, 141
- Pérez Galdós, Benito, 458
- Pesado, José Joaquín, 245, 263, 304, 329, 363
- Picavet, Francois, 50
- Pimentel, Victoriano, 105

- Pino, Rosario, 456, 457, 458, 460, 461, 463, 464, 465
- Pino Suárez, José M., 79
- Pitágoras, 72, 101
- Pitol, Sergio, 12
- Platón, 45, 64, 69, 72, 82, 83, 143, 314, 390, 391, 392, 403
- Poe, Edgar Allan, 396
- Poincaré, Henri, 64, 80, 112
- Pomposo, Agustín, 207, 208, 209, 212, 352
- Ponce, Aníbal, 142
- Ponce, Manuel, 148
- Posada, Adolfo, 112
- Prezzolini, Giuseppe, 48
- Prieto, Guillermo, 205, 250, 364
- Prieto, Sotero, 67
- Pruneda, Alfonso, 66, 105, 117, 137, 145, 420
- Puccini, Giacomo, 434, 440, 470, 471, 481, 483, 496, 497
- Queiroz, Eça de, 254, 260
- Quevedo, Francisco de, 90, 175, 293, 294, 316, 319, 323, 406, 435
- Quintana del Azebo, Ramón, 356, 357
- Quintana Roo, Andrés, 208, 225, 327, 338, 350
- Rachmaninov, Sergei, 505
- Racine, Jean, 73, 224, 314, 339
- Ramírez, Ignacio, 170, 204, 304, 364
- Ramírez, José Fernando, 115, 364
- Ramos Pedrueza, Antonio, 105
- Rangel, Nicolás, 115, 138, 196, 206, 212, 217, 222, 226, 231, 235, 241, 246, 251, 300, 309, 311
- Ravaillon, Félix, 60
- Ravel, Maurice, 503, 504, 505
- Reiche, Karl F., 66
- Reiske, Johann, 74
- Renan, Ernest, 55, 62, 73, 123, 301, 394
- Renouvier, Charles, 60
- Repertorio Americano*, 427
- Revista Azul, 269, 365
- Revista Moderna de México*, 289, 365, 366, 417
- Reyer, Ernest, 449
- Reyes, Alfonso, 12, 21, 137, 143, 147, 263, 282, 289, 307, 373, 385, 394, 395, 397, 398, 400, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410
- Reyles, Carlos, 259
- Rickert, Heinrich, 61
- Rimsky-Korsakov, Nikolai, 478, 479, 481, 483, 484, 487, 488, 496, 497, 499
- Riva Agüero, José de la, 306

- Rivera, Diego, 21, 97, 143, 147, 150, 306, 389, 411, 424, 425, 426, 427, 441
- Roberty, Eugène de, 40
- Roca, Ramón, 234, 355
- Rodó, José Enrique, 14, 365, 380, 394
- Rodríguez Mendoza, Emilio, 259
- Rodríguez, Simón, 298
- Rodríguez y Arizpe, Pedro, 327
- Roggiano, Alfredo, 17, 21
- Rohde, Edwin, 76
- Rojas Zorrilla, Francisco de, 87, 355
- Romero de Terreros, Manuel, 148
- Rossini, Gioachino, 465, 479, 483, 505
- Rousseau, Jean-Jacques, 46, 118, 339
- Rubinstein, Arthur, 479, 480, 491, 496, 497, 499, 500, 501, 503, 504, 505, 507, 509, 511, 513
- Ruelas, Julio, 417, 418, 419
- Ruiz de Alarcón, Juan, 20, 87, 113, 137, 149, 156, 168, 171, 173, 174, 176, 300, 301, 302, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 368, 385, 406, 407
- Ruiz de León, Francisco, 296
- Ruskin, John, 82, 396
- Saavedra, Rafael, 150
- Sainte-Beuve, Charles, 92
- Saint-Saëns, Camille, 445, 471, 504
- Sala, Rafael, 233, 428
- Salas, Francisco Gregorio de, 295
- Salazar, Agustín de, 172
- Sánchez de Tagle, Francisco M., 242, 245, 246, 330, 338, 339, 352
- San Pedro, Diego de, 406
- Santayana, George, 403
- Savia Moderna*, 99, 400, 441, 444, 450
- Schopenhauer, Arthur, 38, 60, 68, 82, 99, 101, 111, 143, 318
- Schumann, Robert, 446, 470, 507, 509
- Shakespeare, William, 27, 68, 87, 99, 182, 313, 324, 463, 481
- Shaw, George Bernard, 321
- Shelley, Percy, 382, 391, 396
- Sierra, Justo, 35, 65, 67, 69, 99, 103, 104, 105, 116, 133, 134, 141, 269, 284, 302, 305, 306, 365, 385, 471
- Sigüenza y Góngora, Carlos de, 167
- Sigwart, Christoph von, 61
- Sitwell, Sacheverell, 293
- Smith, Adam, 51

- Sociedad de Conferencias, 35, 36, 68, 99, 400
- Sócrates, 72, 83, 101, 390
- Spencer, Herbert, 35, 36, 38, 40, 42, 49, 52, 53, 54, 55, 61, 62, 68, 80, 98, 99, 119, 142
- Speratti Piñero, Emma, 21
- Spinoza, Baruch, 51, 64, 118, 375
- Stendhal, 90, 254
- Stirner, Max, 36, 64
- Strauss, Richard, 472, 490
- Stravinski, Igor, 481, 497, 505, 511
- Suárez de Figueroa, Cristóbal, 303
- Sur*, 12, 108, 148, 174, 197, 413, 472
- Tablada, José Juan, 365, 366, 367, 441
- Taine, Hippolyte, 36, 46, 55, 61, 62, 63, 82
- Tchaikovsky, P. I., 444, 446, 478-480, 484, 490, 491, 493, 494, 496, 497
- Teatros y Música*, 23
- Tejeda, Luis de, 294
- Télliez, Juan, 306
- Terrazas, Francisco de, 20
- Teuffel, Wilhelm, 76
- Tirso de Molina, 87, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 321, 324, 464, 481
- Tolstoi, Leo, 100, 102, 254, 485
- Torri, Julio, 138
- Toussaint, Manuel, 138, 139, 165, 169, 171, 372
- Twain, Mark, 321
- Urbina, Luis, 21, 137, 138, 196, 206, 212, 217, 222, 226, 231, 235, 241, 246, 251, 256, 289, 305, 307, 325, 365, 366, 367, 371, 374, 377, 384, 385, 386
- Uribe, Juan de Dios, 298, 326, 353
- Valbuena, Bernardo de, 173, 175, 293, 294, 303, 310
- Valdés, Juan de, 87, 89, 162, 201, 202
- Valencia, Guillermo, 360
- Valenzuela, Jesús E., 289
- Valera, Juan, 153
- Valéry, Paul, 403
- Valle Inclán, Ramón del, 384, 386
- Valverde y Télliez, Emeterio, 97
- Varona, Enrique José, 182, 306, 360
- Vasconcelos, José, 14, 99, 138, 142, 143, 147
- Velázquez de Cárdenas y León, Joaquín, 297
- Velázquez de León, Joaquín, 326
- Verdi, Giuseppe, 438, 449, 471, 479, 480, 493

- Verlaine, Paul, 379, 396  
Véron, Eugène, 80  
Villa-Lobos, Héctor, 504, 505, 511  
Villaseñor, Eduardo, 149  
Villaurrutia, Jacobo de, 345, 350  
Villaurrutia, Xavier, 169, 292  
  
Wagner, Richard, 313, 396, 438,  
440, 444, 445, 454, 470, 471,  
479, 480, 483, 484, 485, 493,  
497, 499  
Weber, Alfred, 41  
Weil, Simone, 76  
Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich  
von, 76  
  
Wilde, Oscar, 321, 360, 391, 392,  
396  
Wilson, Woodrow, 118, 122, 136  
Winckelmann, Johann, 74, 298,  
326  
Windelband, Wilhelm, 41, 44, 53,  
56, 76  
Wolf, Ferdinand, 77, 313  
Wolf, Friedrich A., 74  
Wordsworth, William, 372  
  
Zárraga, Ángel, 138, 139, 306  
Zorrilla de San Martín, Juan, 451  
Zorrilla, José, 154, 221, 364,  
392



## Cronología

	<i>Vida y obra</i>	<i>Acontecer literario e intelectual</i>	<i>Contexto histórico-político</i>
1884	Nace en Santo Domingo, República Dominicana, el 29 de junio. Hijo de la poeta Salomé Ureña y del médico Francisco Henríquez y Carvajal, quien ocuparía por brevísimo tiempo la primera magistratura de su país en 1916.	Leopoldo Alas (Clarín): <i>La Regenta</i> . Benito Pérez Galdós: <i>Tormento</i> . Alberto Blest Gana: <i>Armonías</i> . Clorinda Matto de Turner: <i>Perú-Tradiciones cuzqueñas</i> . Rosalía de Castro: <i>En las orillas del Sar</i> . Lucio Vicente López: <i>La gran aldea</i> .	Francisco G. Billini jura en el cargo de presidente de la República Dominicana. Consolidación del movimiento socialista británico conocido como fabianismo, en el cual militó George Bernard Shaw, pensador irlandés cuya obra ejerció gran influencia en PHU. Muerte de J. B. Alberdi.
1885	Nace en Santo Domingo Max Henríquez Ureña, el segundo hermano de PHU, quien alcanzará notoriedad por sus importantes estudios sobre el modernismo.	Eugenio Cambaceres: <i>Sin rumbo</i> . Juan Montalvo: <i>Capítulos que se le olvidaron a Cervantes</i> . Mark Twain: <i>Huckleberry Finn</i> . Martí: <i>Amistad funesta</i> .	Muerte de Víctor Hugo y Alfonso XII.
1891	Francisco Henríquez y Carvajal regresa a Santo Domingo después de completar sus estudios de medicina en París. Los hermanos Henríquez Ureña reciben instrucción directamente de sus padres.	César Nicolás Penson: <i>Cosas añejas</i> . José Martí: <i>Versos sencillos</i> y “Nuestra América”. Machado de Assis: <i>Quincas Borba</i> . Sir Arthur Conan Doyle: <i>Las aventuras de Sherlock Holmes</i> .	Constitución republicana en Brasil. Guerra civil en Chile. Muerte de Rimbaud.

	<i>Vida y obra</i>	<i>Acontecer literario e intelectual</i>	<i>Contexto histórico-político</i>
1892	Traslado de los Henríquez Ureña a Puerto Plata, en la parte norte de la República Dominicana, en busca de aliviar la quebrantada salud de Salomé Ureña.	Julián del Casal: <i>Nieve</i> . Francisco Gregorio Billini: <i>Baní o Engracia y Antoñita</i> . Pérez Galdós: <i>Tristana</i> . Presentación de <i>El cascanueces</i> de Chaikovski en Rusia.	Martí funda el Partido Revolucionario Cubano. Muerte de Walt Whitman. Nacimiento de César Vallejo.
1895	Compila, junto con Max Henríquez Ureña, el volumen titulado <i>Poetas dominicanos</i> .	Carmela Eulate Sanjurjo: <i>La muñeca</i> . Rafael Altamira funda la <i>Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas, Portuguesas e Hispanoamericanas</i> . Miguel de Unamuno: <i>En torno al casticismo</i> .	Martí, junto al general Máximo Gómez, redacta en República Dominicana el “Manifiesto de Montecristi”, que contenía el ideario del movimiento independentista cubano. Dos meses después cae abatido en Dos Ríos, Cuba. Eloy Alfaro lidera la revolución liberal en Ecuador. Establecimiento del Premio Nobel. Fundación del Instituto de Señoritas en Santo Domingo.
1896	Francisco Henríquez y Carvajal se ve obligado a exiliarse en Cabo Haitiano debido a sus diferencias con el presidente Ulises Heureaux.	Rubén Darío: <i>Prosas profanas y Los raros</i> . Leopoldo Alas (Clarín): <i>Cuentos morales</i> . Henri Bergson: <i>Materia y memoria</i> .	Fundación de la República Mayor de Centroamérica, que existió hasta 1898 con el concurso de El Salvador, Honduras y Nicaragua. Se celebra en Atenas la primera olimpiada de la era moderna. Muerte de Paul Verlaine.

1897	Traduce poemas de Lamartine y del catalán Pau Bunyegas. Salomé Ureña muere de tuberculosis. Los hijos del matrimonio Henríquez Ureña se trasladan a Cabo Haitiano.	Paul Groussac: <i>Del Plata al Niágara</i> . Benito Pérez Galdós: <i>Misericordia</i> . Unamuno: <i>Paz en la guerra</i> . Stéphane Mallarmé: <i>Una tirada de dados nunca abolirá el azar</i> . Ángel Ganivet: <i>Idearium español</i> .	
1898	Publica en la revista <i>Letras y Ciencias</i> (República Dominicana) la traducción de un poema de Sully Prudhomme.	Emilia Pardo Bazán: <i>Cuentos de amor</i> . Vicente Blasco Ibáñez: <i>La barraca</i> . Zola: <i>Yo acuso</i> .	Guerra hispanoamericana. España pierde las colonias Puerto Rico, Cuba, Filipinas y Guam. Estados Unidos se anexa Hawaii. Muerte de Stéphane Mallarmé.
1899	Publica su primer poema: “Incendiada”, en la revista <i>Letras y Ciencias</i> (República Dominicana). Traduce poemas de Sully Prudhomme. Periodo de intensa actividad literaria para los hermanos Henríquez Ureña en Santo Domingo. Francisco Henríquez y Carvajal nombrado Ministro de Relaciones Exteriores.	Joaquim M. Machado de Assís: <i>Don Casmurro</i> . José Juan Tablada: <i>El florilegio</i> . Juan Valera: <i>Morsamor</i> . Joseph Conrad: <i>El corazón de las tinieblas</i> .	Asesinato del dictador dominicano Ulises Heureaux. Juan Isidro Jimenes electo presidente de la República Dominicana. Minor Keith funda la United Fruit Company en Costa Rica. Comienza la “Guerra de los mil días” en Colombia.

	<i>Vida y obra</i>	<i>Acontecer literario e intelectual</i>	<i>Contexto histórico-político</i>
1900	Obtiene diploma de bachiller en el Instituto Profesional de Santo Domingo. Publica en <i>Nuevas Páginas</i> (República Dominicana) la traducción de “Fiez-Vous”, del poeta haitiano Oswald Durand. Publica poemas en <i>El Ideal</i> (República Dominicana).	José Enrique Rodó: <i>Ariel</i> . Justo Sierra: <i>Evolución política del pueblo mexicano</i> . Emilia Pardo Bazán: <i>Un destripador de antaño</i> .	Eugenio María de Hostos retorna a Santo Domingo. Muerte de Oscar Wilde y Friedrich Nietzsche.
1901	A instancias de su padre, se traslada a Nueva York junto con Fran, su hermano mayor.	Rubén Darío: <i>España contemporánea</i> . Manuel González Prada: <i>Minúsculas</i> . Ignacio Altamirano: <i>El Zarco</i> . Horacio Quiroga: <i>Los arrecifes de coral</i> . Sigmund Freud: <i>La interpretación de los sueños</i> . Rudyard Kipling: <i>Kim</i> .	Muerte de César Nicolás Penson. Asesinato del presidente estadounidense William McKinley; Theodore Roosevelt le sucede en el cargo.
1902	Se inscribe en curso comercial y obtiene trabajo en la Nicholls Tubing Company.	Darío: <i>La caravana pasa</i> . Euclides Da Cunha: <i>Los sertones</i> . Unamuno: <i>Amor y pedagogía</i> .	Independencia de Cuba. Inclusión de la “Enmienda Platt” en la carta magna cubana, por la cual Estados Unidos tenía el derecho de intervenir en los asuntos políticos de la isla.
1903	Su hermano Max se traslada a Nueva York y vive con él por un breve periodo.	Antonio Machado: <i>Soledades</i> . Vicente Blasco Ibáñez: <i>La catedral</i> . Felipe Trigo: <i>La sed de amar</i> .	Estados Unidos invade Panamá y provoca su separación de Colombia.

1904	<p>Traslado a La Habana junto a su padre y Fran. Max, quien ya residía en Santiago de Cuba, funda en esta ciudad la revista <i>Cuba Literaria</i>. Publica el poema “Ensueño” en la revista <i>La cuna de América</i> (República Dominicana).</p>	<p>Alberto Blest Gana: <i>Los transplantados</i>. Horacio Quiroga: <i>El crimen del otro</i>. Pío Baroja: <i>La busca, Mala hierba y Aurora roja</i>.</p>	<p>Japón y Rusia se disputan la península de Corea. Puccini: <i>Madame Butterfly</i>. José Echegaray obtiene el Premio Nobel de literatura.</p>
1905	<p>Publica en La Habana su primer libro: <i>Ensayos críticos</i>.</p>	<p>Leopoldo Lugones: <i>La guerra gaucha</i>. Miguel de Unamuno: <i>Vida de don Quijote y Sancho</i>. Freud: <i>Teoría de la sexualidad</i>. Max Weber: <i>La ética protestante y el espíritu del capitalismo</i>.</p>	<p>Emigración de obreros de las islas del Caribe anglófono para trabajar en la construcción del Canal de Panamá. Creación de la Duma Estatal del Imperio Ruso. Ferdinand de Saussure dicta el primero de sus seminarios de lingüística general.</p>
1906	<p>Traslado a México. Pasa tres meses en Veracruz; allí edita con Arturo de Carricarte la <i>Revista Crítica</i> que tendrá sólo dos números. Publica crónicas en <i>El Dictamen</i>. Se traslada a la ciudad de México, en donde trabajará en el diario <i>El Imparcial</i> hasta 1907. Comienza su contacto con la intelectualidad mexicana a través de los círculos vinculados a la <i>Revista Moderna de México</i> y <i>Savia Moderna</i>.</p>	<p>Fernando Ortiz: <i>Los negros brujos</i>. Jacinto Benavente: <i>Los intereses creados</i>.</p>	<p>El ejército de Estados Unidos invade Cuba y permanece en la isla por dos años bajo el pretexto de evitar una guerra civil. Tratado de Algeciras entre Inglaterra, Rusia y Estados Unidos para contribuir a la seguridad de Marruecos, amenazado por Alemania. Terremoto en la ciudad de San Francisco, EE. UU. Estalla la huelga de Cananea, en Sonora, México.</p>

	<i>Vida y obra</i>	<i>Acontecer literario e intelectual</i>	<i>Contexto histórico-político</i>
1907	Entre marzo y julio, trabaja en la redacción de <i>El Diario</i> junto a su hermano Max. Comienza a publicar por entregas en la <i>Revista Moderna</i> su traducción del libro de Walter Pater: <i>Estudios griegos</i> . Participa de la Sociedad de Conferencias. Consigue empleo en la Compañía de Seguros “La Mexicana”, en la cual laborará hasta 1909.	Delmira Agustini: <i>El libro blanco</i> . Manuel Machado: <i>Alma</i> . Museo. <i>Los cantares</i> . Juan Ramón Jiménez: <i>Baladas de primavera</i> . Unamuno: <i>Poesías</i> .	El ejército de Estados Unidos invade Honduras para sofocar un conflicto con Nicaragua. María Montessori presenta en Roma su famoso método educativo. Picasso y Georges Brache dan forma al arte cubista en Francia.
1908	Participa de la segunda serie de eventos de la Sociedad de Conferencias. Publica anónimamente poemas “a la manera de” Urbina, Reyes y Rafael López en la revista <i>Tilín-Tilín</i> .	Enrique Rodríguez Larreta: <i>La gloria de don Ramiro</i> . Pío Baroja: <i>La ciudad de la niebla</i> . Inauguración del Teatro Colón en Buenos Aires.	Estados Unidos invade Panamá. Ramón Cáceres es electo presidente de la República Dominicana. Nacimiento de Salvador Allende y João Guimarães Rosa.

1909	<p>Encargado de la página literaria del diario <i>El Anti-reeleccionista</i> al cual está vinculado también Vasconcelos. Integra la mesa directiva del flamante Ateneo de la Juventud, en cuyo primer ciclo de conferencias intervendrá con una en torno a Rodó. Deja el empleo de “La Mexicana” y comienza a trabajar en la <i>Antología del Centenario</i> proyecto que le había comisionado Luis Urbina. Publica, en la <i>Revista Moderna</i>, <i>El nacimiento de Dionisos</i>.</p>	<p>Mariano Azuela: <i>Mala yerba</i>. Leopoldo Lugones: <i>Lunario sentimental</i>. Marinetti: <i>Manifiesto futurista</i>. Julio Herrera y Reissig: <i>Los peregrinos de piedra</i></p>	<p>Se agrava el panorama político en México con los atisbos de reelección de Porfirio Díaz y la indignación de sus opositores. El presidente nicaragüense José Santos Zelaya, quien había promovido una agenda liberal que incluía la legalización del divorcio, el reparto de tierras de la Iglesia y el pago de impuestos por parte de las compañías bananeras y mineras, es obligado a renunciar a su cargo. Presidencia de Juan Vicente Gómez en Venezuela. Sucesos de la “semana trágica” en Barcelona.</p>
1910	<p>Ingresa a la Escuela de Jurisprudencia. Publica, junto a Nicasio Urbina y Nicolás Rangel, el primer tomo de la <i>Antología del Centenario</i>. Aparece en París su segundo libro: <i>Horas de estudio</i>.</p>	<p>Lugones: <i>Odas seculares</i>. Rilke: <i>Cuadernos de Malte Laurids Brigge</i>. Rabindranath Tagore: <i>Gitanjali</i>.</p>	<p>Comienza la Revolución Mexicana. Fundación de la Universidad Nacional de México. Fundación del Centro de Estudios Históricos en Madrid. Estados Unidos invade Nicaragua. Anexión de Corea por parte del imperio japonés.</p>

	<i>Vida y obra</i>	<i>Acontecer literario e intelectual</i>	<i>Contexto histórico-político</i>
1911	A mediados de marzo viaja a La Habana y a Santo Domingo. Retorna a México tres meses después.	Valle-Inclán: <i>Voces de gesta</i> . J. G. Frazer: <i>La rama dorada</i> .	Levantamiento de Emiliano Zapata en Morelos. Porfirio Díaz abandona la presidencia y se instala en Europa. Francisco Madero es presidente. Descubrimiento de las ruinas de Machu Picchu.
1912	Participa de la fundación de la Universidad Popular. Sustituye temporalmente a Luis Urbina como profesor de literatura en la Escuela Nacional Preparatoria.	Antonio Machado: <i>Campos de Castilla</i> . Rosa Luxemburgo: <i>La acumulación de capital</i> . Émile Durkheim: <i>Las formas elementales de la vida religiosa</i> . Thomas Mann: <i>La muerte en Venecia</i> .	Nueva invasión estadounidense a Nicaragua, la cual se extenderá esta vez hasta 1925. Cinco mil negros cubanos, en su mayoría militantes del Partido Independiente de Color, mueren masacrados por el gobierno, con el apoyo de un contingente militar estadounidense. Protectorado español en Marruecos.
1913	Labora como catedrático en la Escuela de Altos Estudios de la Universidad Nacional de México. Redacción de las <i>Tablas cronológicas de la literatura española</i> . Presenta su famosa conferencia sobre Juan Luis de Alarcón.	José Ingenieros: <i>El hombre mediocre</i> . Unamuno: <i>Del sentimiento trágico de la vida</i> . Jacinto Benavente: <i>La malquerida</i> . Marcel Proust: <i>En busca del tiempo perdido</i> . Guillame Apollinaire: <i>Alcoholes</i> . Freud: <i>Totem y tabú</i> .	Victoriano Huerta traiciona a Francisco Madero, quien es apresado y asesinado.

1914	<p>Designado corresponsal de <i>El Figaro</i> de La Habana. Se recibe de abogado con una tesis sobre <i>La universidad</i>, la cual se publicará en 1919. Pronuncia el discurso “La cultura de las humanidades” en la inauguración de las clases en la Escuela de Altos Estudios de México. Abandona México y pasa una corta estancia en Cuba, en donde participa del homenaje a Julián del Casal. En noviembre se establece en Estados Unidos y labora como corresponsal de <i>El Heraldo de Cuba</i>.</p>	<p>Rafael Arévalo Martínez: <i>El hombre que parecía un caballo</i>. Franz Kafka: <i>En la colonia penitenciaria</i>. Juan Ramón Jiménez: <i>Platero y yo</i>. James Joyce: <i>Dublineses</i>.</p>	<p>Inicio de la primera guerra mundial. Estados Unidos finaliza la construcción del Canal de Panamá. Contingente de <i>marines</i> llega a Veracruz. Invasión estadounidense a Haití. Venustiano Carranza asume la presidencia de México. Marcus Garvey funda la Universal Negro Improvement Association.</p>
1915	<p>Labora como redactor del semanario <i>Las Novedades</i>.</p>	<p>Eduardo Barrios: <i>El niño que enloqueció de amor</i>. Manuel González Prada: <i>Baladas peruanas</i>. Kafka: <i>La metamorfosis</i>. Vladimir Maiakovski: <i>La nube en pantalones</i>.</p>	<p>Venustiano Carranza nombrado presidente de México. Nueva invasión estadounidense a Haití, la cual se extenderá hasta 1934.</p>

	<i>Vida y obra</i>	<i>Acontecer literario e intelectual</i>	<i>Contexto histórico-político</i>
1916	Comienza a impartir cursos de lengua y literatura españolas en la Universidad de Minnesota. Publica en Nueva York <i>El nacimiento de Dionisos</i> y, en la <i>Revista Universal</i> de México, “El despojo de los pueblos débiles”, escrito en el que denuncia tanto la invasión estadounidense de Santo Domingo como la indiferencia del continente ante este hecho.	Ramón López Velarde: <i>La sangre devota</i> . Mariano Azuela: <i>Los de abajo</i> . Mariano Brull: <i>La casa del silencio</i> . Leopoldo Lugones: <i>El payador</i> . Vicente Huidobro: <i>El espejo de agua</i> . Juan Ramón Jiménez: <i>Diario de un poeta recién casado</i> . Fernando Ortiz: <i>Los negros esclavos</i> . Saussure: <i>Curso de lingüística general</i> . John Dewey: <i>Democracia y educación</i> .	Invasión estadounidense a República Dominicana, la cual se extenderá hasta 1924. Pancho Villa ataca la ciudad de Columbus, New México. Muerte de Darío.
1917	Obtiene su título de maestría en la Universidad de Minnesota. Se traslada a España a investigar en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, en el cual trabaja junto con Reyes, Menéndez Pidal, Tomás Navarro Tomás y Américo Castro.	Mariano Azuela: <i>Los caciques</i> . Horacio Quiroga: <i>Cuentos de amor, locura y muerte</i> . Alfonso Reyes: <i>Visión de Anáhuac</i> . Unamuno: <i>Abel Sánchez</i> .	Nueva carta magna para México. El presidente Woodrow Wilson firma la Ley Jones, que otorgaba a los puertorriqueños la ciudadanía estadounidense. Estados Unidos compra por 25 millones de dólares las posesiones danesas en el Caribe (Saint Thomas, Saint Croix, Saint John). Revolución Rusa.

1918	Obtiene el doctorado en la Universidad de Minnesota con una tesis titulada <i>La versificación irregular en la poesía castellana</i> .	César Vallejo: <i>Los heraldos negros</i> . Vicente Huidobro: <i>Poemas árticos y Ecuatorial</i> . Manuel Gálvez: <i>Nacha Regules</i> . Mariano Azuela: <i>Las tribulaciones de una familia decente</i> . Amado Nervo: <i>Plenitud</i> . Apollinaire: <i>Caligramas</i> . Oswald Spengler: <i>La decadencia de Occidente</i> .	Fin de la primera guerra mundial. Se agudiza la oposición al gobierno de Carranza por parte de Villa y Zapata.
1919	Dicta cursos en Minnesota y en la Universidad de Chicago. Viaja a España.	Grupo “Los Contemporáneos”. Ramón López Velarde: <i>Zozobras</i> . G. Ungaretti: <i>La alegría</i> . Ezra Pound: <i>Cantos</i> . Herman Hesse: <i>Demian</i> .	Zapata muere asesinado. Fin de la primera guerra mundial con la ratificación del Tratado de Versalles.
1920	Se traslada a Madrid para trabajar por tres meses bajo la tutela de Ramón Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos. Publica “La versificación irregular en la poesía castellana” en la <i>Revista de Filología Española y Tablas cronológicas de la literatura española</i> . Traduce, junto a Alfonso Reyes y Carlos Pereyra, <i>El estado y la revolución proletaria</i> , de Lenin. También traduce varias obras de Oscar Wilde con el seudónimo de E. P. Garduño.	José Juan Tablada: <i>Li Po y otros poemas</i> . Martín Luis Guzmán: <i>A orillas del Hudson</i> . Ramón del Valle-Inclán: <i>Luces de bohemia</i> . Revista <i>Repertorio Americano</i> en Costa Rica.	Carranza es asesinado en Puebla. Presidencia de Álvaro Obregón. Muerte de Benito Pérez Galdós.

	<i>Vida y obra</i>	<i>Acontecer literario e intelectual</i>	<i>Contexto histórico-político</i>
1921	Renuncia definitivamente a sus responsabilidades docentes en Minnesota y se establece en México a instancias de Vasconcelos, quien le ofrece encargarse del establecimiento de la Escuela de Verano en la Universidad Nacional. Se vincula al Grupo Solidario del Movimiento Obrero.	Domingo Moreno Jiménez: <i>Psalmos</i> . Alfonso Reyes: <i>Simpatías y diferencias</i> . Fundación del Estridentismo con la publicación del manifiesto de Manuel Maples Arce. H. Quiroga: <i>Anaconda</i> . Ortega y Gasset: <i>La España invertebrada</i> . Pirandello: <i>Seis personajes en busca de un autor</i> .	Establecimiento de la Secretaría de Educación Pública, dirigida por José Vasconcelos.
1922	Publica <i>En la orilla. Mi España</i> . Integra la comisión que acompaña a Vasconcelos a la Exposición Internacional de Río de Janeiro y luego a Buenos Aires. Pronuncia en la Universidad de la Plata su famosa conferencia “La utopía de América”.	Vallejo: <i>Trilce</i> . Gabriela Mistral: <i>Desolación</i> . Salomón de la Selva: <i>El soldado desconocido</i> . Joyce: <i>Ulises</i> . T. S. Eliot: <i>La tierra baldía</i> . Paul Valéry: <i>El cementerio marino</i> .	Siqueiros, Rivera y Orozco reciben de Vasconcelos la encomienda de pintar los murales de la Escuela Nacional Preparatoria. Antonio Caso: <i>Discurso a la nación mexicana</i> . Visita de Gabriela Mistral a México. Revolución de los Tenientes en Brasil. Stalin jura como secretario general del Partido Comunista en la Unión Soviética.

---

1923	Por mediación de Vicente Lombardo Toledano, obtiene el cargo de Director General de Educación Pública en el Estado de Puebla. Publica en <i>El Mundo</i> sus <i>Cuentos de la Nana Lupe</i> además de reseñas de teatro que firma bajo el seudónimo de Gogol. Contrae nupcias con Isabel Lombardo Toledano. Desavenencias personales y políticas le hacen quedar desempleado. A través de su amigo argentino Rafael Arrieta consigue trabajo en el Colegio Nacional de la Universidad de la Plata. La partida se aplaza hasta el nacimiento de su primogénita: Natacha.	Jorge Luis Borges: <i>Fervor de Buenos Aires</i> . Pablo Neruda: <i>Crepusculario</i> . M. Azuela: <i>La malhora</i> . Rilke: <i>Elegías de Duino</i> . Ernst Cassirer: <i>Filosofía de las formas simbólicas</i> . Fundación de la <i>Revista de Occidente</i> .	Asesinato de Pancho Villa. Golpe de Estado de Miguel Primo de Rivera en España.
1924	Se establece en Buenos Aires. Publica, en colaboración con Bertram D. Wolfe, <i>Gramática castellana</i> .	Neruda: <i>Veinte poemas de amor y una canción desesperada</i> . José E. Rivera: <i>La vorágine</i> . Rafael Alberti: <i>Marinero en tierra</i> . André Bretón: <i>Manifiesto surrealista</i> . Thomas Mann: <i>La montaña mágica</i> . Saint John-Perse: <i>Anabase</i> . Revista <i>Martín Fierro</i> en Argentina.	Plutarco Elías Calles es presidente de México. Muerte de Kafka. Nicaragua inmersa en una guerra civil; nueva invasión estadounidense a dicho país.

---

	<i>Vida y obra</i>	<i>Acontecer literario e intelectual</i>	<i>Contexto histórico-político</i>
1925	Publica <i>La utopía de América</i> bajo el sello de Ediciones de Estudiantina en La Plata. Dos cuentos suyos aparecen en la revista <i>Caras y Caretas</i> (Buenos Aires). Dicta conferencias en Montevideo.	Borges: <i>Luna de enfrente</i> . Oliverio Girondo: <i>Calcomanías</i> . Neruda: <i>Tentativa del hombre infinito</i> . Vasconcelos: <i>La raza cósmica</i> . Ortega y Gasset: <i>La deshumanización del arte</i> . Scott Fitzgerald: <i>El gran Gatsby</i> . Sergéi Eisenstein: <i>El acorazado Potemkin</i> .	Estados Unidos invade Panamá. Defenestración de León Trotsky. Premio Nobel de Literatura para George Bernard Shaw.
1926	Nacimiento de Sonia, su segunda hija. Pronuncia en Buenos Aires su conferencia “El descontento y la promesa”.	Xavier Villaurrutia: <i>Reflejos</i> . Ricardo Güiraldes: <i>Don Segundo Sombra</i> . Eduardo Mallea: <i>Cuentos para una inglesa desesperada</i> . Roberto Arlt: <i>El juguete rabioso</i> . Valle-Inclán: <i>Tirano Banderas</i> . Revista <i>Amauta</i> en Perú.	Guerra de los cristeros en México. Estados Unidos invade Nicaragua en un intento infructuoso por capturar a Sandino. Dictadura de António de Oliveira Salazar en Portugal.
1927	Viaja a Santiago de Chile. Publica en La Plata <i>Apuntaciones sobre la novela en América</i> y, en colaboración con Narciso Binayán, <i>El libro del idioma</i> .	Carlos Oquendo de Amat: <i>5 metros de poemas</i> . Juan Marinello y Alejo Carpentier fundan la <i>Revista de Avance</i> en Cuba. Hesse: <i>El lobo estepario</i> . Vasconcelos: <i>Indología</i> . Martin Heidegger: <i>El ser y el tiempo</i> .	Revolución campesina de Chayanta en Bolivia. Se funda en Bruselas la Liga Antiimperialista.

1928	Publica <i>Seis ensayos en busca de nuestra expresión</i> .	Martín Luis Guzmán: <i>El águila y la serpiente</i> . Mario de Andrade: <i>Macunaíma</i> . Jean Price-Mars: <i>Así habló el tío</i> . Revista <i>Contemporáneos</i> en México. Federico García Lorca: <i>Romancero gitano</i> . José C. Mariátegui: <i>Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana</i> .	Asesinato de Obregón, poco tiempo después de ser reelegido como presidente de México. “Masacre de las bananeras” en Colombia.
1929	Publica la antología <i>Cien de las mejores poesías castellanas</i> .	Martín Luis Guzmán: <i>La sombra del caudillo</i> . R. Arlt: <i>Los siete locos</i> . Macedonio Fernández: <i>Papeles de reciénvenido</i> . Rómulo Gallegos: <i>Doña Bárbara</i> . Teresa de la Parra: <i>Las memorias de Mamá Blanca</i> . William Faulkner: <i>El sonido y la furia</i> . E. Hemingway: <i>Adiós a las armas</i> . Ortega y Gasset: <i>La rebelión de las masas</i> . R. Menéndez Pidal: <i>La España del Cid</i> .	Asesinato del líder estudiantil cubano Julio Antonio Mella en México. Quiebra de la bolsa de valores de Nueva York. La Convención de Ginebra establece normas para el tratamiento de prisioneros de guerra. Fundación del Partido Nacional Revolucionario en México (PNR).

	<i>Vida y obra</i>	<i>Acontecer literario e intelectual</i>	<i>Contexto histórico-político</i>
1930	Publica en la <i>Revista de Filología Española</i> “Observaciones sobre el español en América”. La familia Henríquez-Lombardo se muda de La Plata a Buenos Aires.	Miguel Ángel Asturias: <i>Leyendas de Guatemala</i> . Nicolás Guillén: <i>Motivos de son</i> . Luis Cardoza y Aragón: <i>La torre de Babel</i> . Borges: <i>Evaristo Carriego</i> . Robert Musil: <i>El hombre sin atributos</i> .	Inicio de las dictaduras de Rafael Trujillo en República Dominicana y de Getulio Vargas en Brasil. Aimé Césaire y Léopold Sédar Senghor fundan el movimiento de la “Négritude” en París. Ras Tafari Makonen erigido emperador de Etiopía bajo el nombre de Haile Selassie. Maiakovski se suicida.
1931	Se vincula al flamante Colegio Libre de Estudios Superiores, institución fundada por Alejandro Korn, Aníbal Ponce y Roberto Giusti en Buenos Aires. Victoria Ocampo lo incluye en el Consejo de Redacción de la revista <i>Sur</i> . Nombrado Superintendente General de Enseñanza en Santo Domingo, cargo que antes ocupaba su hermano Max.	R. Arlt: <i>Los lanzallamas</i> . Vallejo: <i>Tungsteno</i> . Huidobro: <i>Altazor</i> . Arturo Uslar Pietri: <i>Las lanzas coloradas</i> . Nicolás Guillén: <i>Sóngoro Cosongo</i> . García Lorca: <i>Poemas del cante jondo</i> . Revista <i>Sur</i> en Argentina.	Abdicación de Alfonso XIII. Proclamación de la segunda república española.

1932	<p>Doctor <i>Honoris Causa</i> por la Universidad de Puerto Rico.</p>	<p>Oliverio Girondo: <i>Espantapájaros</i>. Vicente Aleixandre: <i>Espadas como labios</i>. Antonin Artaud: <i>Manifiesto del teatro de la crueldad</i>.</p>	<p>Revolución comunista en El Salvador es suprimida por el general Maximiliano Hernández con un saldo de decenas de miles de muertos. Fusilamiento de Agustín Farabundo Martí. Inicio de la guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay. Autonomía de Cataluña.</p>
1933	<p>Abandona definitivamente Santo Domingo. Tras una breve estancia en París, regresa a Buenos Aires. Reedición de <i>La versificación irregular en la poesía castellana</i>.</p>	<p>Juan Bosch: <i>Camino real</i>. Salvador Novo: <i>Nuevo amor y Espejo</i>. Emilio Westphalen: <i>Las ínsulas extrañas</i>. Neruda: <i>Residencia en la tierra</i>. Alejo Carpentier: <i>Ecué-Yamba-O</i>. García Lorca: <i>Bodas de sangre</i>. Pedro Salinas: <i>La voz a ti debida</i>. Gilberto Freyre: <i>Casa-Grande y Senzala</i>.</p>	<p>Conferencia Panamericana en Montevideo. Roosevelt propugna la política del “buen vecino”. Derrocamiento de Gerardo Machado en Cuba. Posteriormente, Fulgencio Batista dirige un golpe de Estado contra Céspedes, el presidente provisional, y asume el poder de la isla. Hitler es nombrado canciller alemán.</p>

	<i>Vida y obra</i>	<i>Acontecer literario e intelectual</i>	<i>Contexto histórico-político</i>
1934	Colabora con regularidad en el diario <i>La Nación</i> y en la revista <i>Sur</i> cuyo consejo editorial llegará a integrar. Elegido académico correspondiente de la Academia Argentina de Letras.	Jorge Icaza: <i>Huasipungo</i> . Luis Cernuda: <i>Donde habite el olvido</i> . Nicolás Guillén: <i>West Indies Ltd</i> . Federico de Onís: <i>Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)</i> . Samuel Ramos: <i>El perfil del hombre y la cultura en México</i> . A. Miller: <i>Trópico de Cáncer</i> .	Presidencia de Lázaro Cárdenas en México. Asesinato de Augusto César Sandino en Nicaragua. Revocación de la “Enmienda Platt” de la constitución de Cuba.
1935	Publica en <i>La Nación</i> una reseña sobre la <i>Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)</i> de Federico de Onís.	Juan Bosh: <i>La mañosa</i> . Emilio Westphalen: <i>Abolición de la muerte</i> . Neruda: <i>Residencia en la tierra II</i> . Quiroga: <i>Cuentos del más allá</i> . Borges: <i>Historia universal de la infamia</i> . Gallegos: <i>Canaima</i> . Enrique Laguerre: <i>La llamarada</i> . Vicente Aleixandre: <i>La destrucción o el amor</i> . Vasconcelos: <i>Ulises criollo</i> .	Muerte del dictador venezolano Juan Vicente Gómez. Las fuerzas de Mussolini ocupan Etiopía. Japón invade China.
1936	Publica <i>La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo</i> y <i>El teatro de la América española en la época colonial</i> . Dos cuentos suyos aparecen en el periódico <i>La Nación</i> de Buenos Aires.	Emilio Belaval: <i>Cuentos para fomentar el turismo</i> . Cesare Pavese: <i>Trabajar cansa</i> . Ramón Gómez de la Serna: <i>¡Rebeca!</i> Miguel Hernández: <i>El rayo que no cesa</i> . León Felipe: <i>Candente horror</i> . Faulkner: <i>¡Absalón, Absalón!</i>	Inicio de la guerra civil española. Santo Domingo pasa a llamarse Ciudad Trujillo. Golpe de Estado en Paraguay. Lázaro Cárdenas expulsa a P. E. Calles de México.

1937	Publica <i>Sobre el problema del andalucismo dialectal en América</i> y, en colaboración con Jorge Luis Borges, <i>Antología clásica de la literatura argentina</i> .	Carlos Pellicer: <i>Horas de junio</i> . Luis Palés Matos: <i>Tuntún de pasa y grifería</i> . José Lezama Lima: <i>Muerte de Narciso</i> . Miguel Hernández: <i>Viento del pueblo</i> . Creación del Taller de la Gráfica Popular en México.	Masacre de haitianos y dominico-haitianos en la frontera entre Haití y República Dominicana. Getulio Vargas establece el régimen autoritario del “Estado novo” en Brasil. Anastasio Somoza asume el poder en Nicaragua. Bombardeo de Guernica. Suicidio de Horacio Quiroga.
1938	Accionista de la recién creada Editorial Losada en Buenos Aires. Encargado de la colección “Cien obras maestras de la literatura y del pensamiento universal”. Publica <i>Para la historia de los indigenismos</i> , <i>El español en México</i> , <i>los Estados Unidos y la América Central</i> y, en colaboración con Amado Alonso, <i>Gramática castellana</i> .	Villaurrutia: <i>Nostalgia de la muerte</i> . G. Mistral: <i>Tala</i> . Romero: <i>La vida inútil de Pito Pérez</i> . León Felipe: <i>Son nombres ignorados</i> . Sartre: <i>La náusea</i> . C. L. R. James: <i>Los jacobinos negros</i> . Visita de André Bretón a México. La Casa de España en México comienza operaciones.	Nacionalización del petróleo en México. Suicidios de Alfonsina Storni y Leopoldo Lugones. Muerte de César Vallejo. Transformación del PNR en el Partido de la Revolución Mexicana (PRM).
1939	Edita para Losada dos importantes volúmenes: <i>Nuestra América</i> de José Martí y <i>Moral social</i> de Eugenio Marías de Hostos.	José Gorostiza: <i>Muerte sin fin</i> . Juan Carlos Onetti: <i>El pozo</i> . Ermilo Abreu Gómez: <i>Juan Pirulero</i> . Vallejo: <i>Poemas humanos</i> . Ramón Marrero Arísty: <i>Over. Revista de Filología Hispánica</i> en Argentina. Aimé Césaire: <i>Cuaderno de un retorno al país natal</i> . Steinbeck: <i>Las viñas de la ira</i> .	Termina la guerra civil española con el triunfo del franquismo. Invasión alemana a Polonia. Se desata la segunda guerra mundial. Exilio de Juan Bosch en Cuba.

	<i>Vida y obra</i>	<i>Acontecer literario e intelectual</i>	<i>Contexto histórico-político</i>
1940	Se traslada a Harvard para dictar las conferencias de la cátedra Charles Eliot Norton. Publica <i>El español en Santo Domingo</i> y <i>Plenitud de España</i> así como “La República Dominicana desde 1873 hasta nuestros días”, incluido en la <i>Historia de América</i> de Ricardo Levene.	Adolfo Bioy Casares: <i>La invención de Morel</i> . Macedonio Fernández: <i>La novela que comienza</i> . Vallejo: <i>España, aparta de mí este cáliz</i> . Hemingway: <i>Por quién doblan las campanas</i> . Fernando Ortiz: <i>Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar</i> . La Casa de España se transforma en El Colegio de México.	Tratado Trujillo-Hull pone fin al control estadounidense de las aduanas en República Dominicana. Francia sucumbe al avance de los nazis. Asesinato de Leon Trotsky en México.
1941	Regresa a Buenos Aires y se reintegra al círculo de la revista <i>Sur</i> . Se publica la <i>Historia universal de la literatura</i> , de Santiago Prampolini, para la cual Henríquez Ureña preparó artículos sobre las letras de Puerto Rico y República Dominicana.	Pellicer: <i>Recinto</i> . María Luisa Bombal: <i>La amortajada</i> . Ciro Alegría: <i>El mundo es ancho y ajeno</i> . José María Arguedas: <i>Yawar Fiesta</i> . Borges: <i>El jardín de senderos que se bifurcan</i> . Eduardo Mallea: <i>Todo verdor perecerá</i> . José Bianco: <i>Las ratas</i> . J. C. Onetti: <i>Tierra de nadie</i> . Bertolt Brecht: <i>Madre coraje</i> .	Muerte de Alfonso XIII. Ataque a Pearl Harbor por parte de la aviación japonesa precipita la entrada de Estados Unidos en la guerra.

1942	<p>Publica la traducción de <i>Los irresponsables</i> de Archibald Mac Leish. En <i>Sur</i> aparece su nota “Influencia del Descubrimiento en la literatura”. Su hermana Camila se traslada de Cuba a Nueva York para trabajar en el Vassar College.</p>	<p>Tomás Hernández Franco: <i>Yelidá</i>. Felisberto Hernández: <i>Por los tiempos de Clemente Colling</i>. João Cabral de Melo Neto: <i>Piedra de sueño</i>. Camilo José Cela: <i>La familia de Pascual Duarte</i>. Albert Camus: <i>El extranjero</i>. Erich Auerbach: <i>Mimesis</i>. Reyes: <i>La experiencia literaria</i>.</p>	<p>Submarinos alemanes hundieron dos barcos mexicanos, hecho que precipita la entrada de México en la segunda guerra mundial.</p>
1943	<p>Su hermano Max nombrado embajador de la República Dominicana en Brasil. Losada publica un volumen de la obra de Góngora con una introducción de Henríquez Ureña.</p>	<p>Manuel del Cabral: <i>Compadre Mon</i>. Revista <i>La Poesía Sorprendida</i> en República Dominicana. Felisberto Hernández: <i>El caballo perdido</i>. J. C. Onetti: <i>Para esta noche</i>. Max Aub: <i>Campo cerrado</i>. Sartre: <i>El ser y la nada</i>.</p>	<p>Golpe de estado en Argentina. Fundación, en México, de la Universidad Iberoamericana y del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.</p>
1944	<p>Publica <i>El endecasílabo castellano</i> y “La literatura en los periódicos argentinos”.</p>	<p>Alí Chumacero: <i>Páramo de sueños</i>. Franklin Mieses Burgos: <i>Sin mundo ya y herido por el cielo</i>. Borges: <i>Ficciones</i>. Felisberto Hernández: <i>Tierras de la memoria</i>. Carmen Laforet: <i>Nada</i>. Revista <i>Orígenes</i> en Cuba. Eric Williams: <i>Capitalismo y esclavitud</i>.</p>	<p>Establecimiento del Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial. Inauguración del Museo Nacional de Historia de México.</p>

	<i>Vida y obra</i>	<i>Acontecer literario e intelectual</i>	<i>Contexto histórico-político</i>
1945	Pablo Neruda y Rafael Alberti le ofrecen dirigir la Sociedad Americana de Ayuda a los Pueblos Oprimidos, organización que abogaría por la democratización de los países de la región. Daniel Cosío Villegas le ofrece la dirección de un futuro Centro de Estudios Literarios de la América Latina, que sería financiado por la Fundación Rockefeller en el Colegio de México. Publica <i>Literary Currents in Hispanic America</i> (Harvard) y, en <i>Cuadernos Americanos</i> , “Perfil de Sarmiento”.	Juan Rulfo, Juan José Arreola y Antonio Alatorre fundan la revista <i>Pan</i> . Idea Vilariño: <i>La suplicante</i> . E. Abreu Gómez: <i>Un loro y tres golondrinas</i> . Silvina Ocampo: <i>Espacios métricos</i> . Estreno, en Buenos Aires, de “La casa de Bernarda Alba” de García Lorca.	Premio Nobel de Literatura para Gabriela Mistral. Caída del régimen de Vargas en Brasil. Crece la popularidad de Juan D. Perón en Argentina tras su salida de la cárcel en medio del clamor de los “descamisados”. Fundación de la Organización de Estados Americanos (OEA) y la Organización de las Naciones Unidas (ONU). Suicidio de Hitler. Alemania se rinde a los aliados. Bombardeos atómicos sobre Hiroshima y Nagasaki.
1946	Rechaza oferta de Cosío Villegas para trabajar en México. Muere el 11 de mayo.	Silvina Ocampo: <i>Los que aman, odian</i> . Miguel Ángel Asturias: <i>El Señor Presidente</i> . Juan Rulfo: “Macario” y “Nos han dado la tierra”. Pedro Salinas: <i>El contemplado</i> .	Perón electo presidente de Argentina. Derrocamiento del presidente Élie Lescot en Haití a raíz de una huelga general en repudio del apresamiento de un grupo de jóvenes escritores, entre ellos Jacques Stephen Alexis y René Depestre. Transformación del PRM en el Partido de la Revolución Institucional (PRI) en México.

*El hermano definidor*  
se terminó de imprimir en abril de 2013  
en los talleres de Reproducciones y Materiales, S.A. de C.V.  
Presidentes 189-A, col. Portales, 03020 México, D.F.  
Portada: Pablo Reyna.  
Tipografía y formación: Victoria Schusheim.  
Cuidó la edición la Dirección de Publicaciones de  
El Colegio de México.

## TESTIMONIOS

---

Desde la primera estancia de Pedro Henríquez Ureña en México, el escritor dominicano comprendió la importancia del liderazgo del país y entendió la brega renovadora de su historia como ejemplo del impulso creador que habría de definir el devenir político de Hispanoamérica. Por esa razón, México fue siempre el espacio que nutrió el anhelo transformador en su pensamiento.

Las páginas de este volumen incluyen un conjunto variado de textos en torno al acontecer político y cultural de México que Henríquez Ureña estaba organizando para su eventual publicación. El proyecto quedó incompleto, pero ahora presentamos al lector esos textos escritos con la agudeza, el rigor y el apasionamiento propios del testador que se propone dar cuenta cabal de la vitalidad de una cultura que entendió como modélica. Entre estos, ofrecemos en primicia reseñas sobre la ópera, el teatro y la música en México que sin duda serán fuentes documentales invaluable para el estudio de la vida cultural en el país.

ISBN: 978-607-462-458-8

