



**GASTÓN BAQUERO**

## **De «Escritores hispanoamericanos de hoy»**



**Gabriela Mistral**  
Chilena (1889-1956)

Su verdadero nombre era Lucila Godoy Alcayaga. Parece que el seudónimo lo formó a cuenta de su admiración por D'Annunzio y por Federico Mistral. En esta rara mezcla podemos hallar un punto de partida para comprender la obra extraordinaria de esta mujer, tan hecha de contradicciones, de antípodas, de sorpresas. De humilde maestra rural llegó a ser el único Premio Nobel ostentado por la América Española en el campo de las letras. De mujer famosa por su ternura y su amor a la infancia, llegó a ser uno de los caracteres más duros, rípidos, intratables que ha conocido esa fronda de dulzura -más o menos aparente- que gusta de ser Hispanoamérica. Todo en ella es contradictorio, difícil, enigmático. Todo en ella da, pues, el signo del genio.

Su obra fundamental es la de poesía. Por encima de todo, Gabriela Mistral es una poetisa, y vimos que no resulta más correcto decir al hallarnos ante la grandeza que es un poeta. Dentro de esa definición, lo fundamental en ella no es, a nuestro juicio, el sentimiento, ni la ternura, ni la universalidad, sino la

prodigiosa posesión del lenguaje. Su verso, como su prosa, es una constante lección de sintaxis. Su verso está hecho con una economía de palabras, con una desnudez estilística, que de no verlo firmado por nombre femenino se creería estar en presencia de un seco y austero ermitaño que escribiera poemas. Rompe con las palabras dulzonas, con la tendencia al rompopo y al crocante, tan generales en las poetisas y en los poetisos, y se amarra a palabras enteras, dramáticas, chocantes en ocasiones, que son como arrecifes en medio de una costa de -159- arena. Naturalmente, lo más divulgado suyo es lo peor, lo de la etapa sensiblera y de llamamiento a las maestras y a los árboles. Pero hay una Gabriela Mistral grande, viril, guerrera por el lenguaje, que ha dejado una poética noble y desgarrada. Hay que leer sus primeros libros, pero, ante todo, hay que leer *Tala*. Están ahí, si se quiere, los mismos sentimientos de antes, la maternidad frustrada, el abrazo a todos los niños y pobres de la tierra, mucho Romain Rolland y mucho Tagore servido en copa de arena, pero está dicho con grandeza idiomática singular. Se adivina que ella, siempre, entre dos vocablos, escogía el más duro, el que tuviese menos miel por el interior. Dio de lado, y ella misma lo reconoció en más de una ocasión, a tanta percalina y a tanto papel crepé como decoraba la poesía femenina de América, y a una buena parte de sus primeros intentos. Habló de la tarlatana, esa tela horrible que se emplea en sustitución del cartón a la hora de fabricar alas de angelotes y colas de ninfas. Gabriela dijo adiós a lo cursi muy temprano, y en eso es también, con Delmira, la primera de las grandes poetisas americanas. Se negó a la tontería, a la flojedad, al almíbar. Pudo favorecerla mucho la falta de amores, la ausencia de lunitas tontas y de guitarristas pulsadas por un zángano. Ella fue directamente a la hondura de ser mujer, de «ser madre sin hijos, de sufrir, de sentir con los sufrientes». Hizo un catolicismo que se emparenta con el de León Bloy mucho más de lo que a primera vista pueda parecer. Como el francés rabioso, ella era un vocero hirviente y viviente de los rencores judíos, y se siente que sus preferencias reales están por un Cristo trasplantado al Viejo Testamento.

De las poetisas de América Hispana, Gabriela es la madre, el tronco, el gran barco donde todas pueden viajar. Desborda vigor, regala horizontes,

suelta al voleo temas que libran a la poesía femenina de esas horrendas manías del achicamiento, la indefensión y «el refugio». Gabriela siente la presencia fuerte de Eva, de Judith, de Esther. Sólo puede ser comparada justicieramente con las grandes hebreas, las de imprecación en labio y puñal en mano. Tiene cólera y tiene reto. No conocerla es perderse una de las grandes demostraciones humanas de la naturaleza americana. El rebuscamiento, la arquitectura de su idioma, la escondida artificiosidad de su prosa, no tienen, en verdad, origen en Gracián ni en Santa Teresa, sino en el pudor. A ella le apenaba ser cursi, ser muy suramericana, en el sentido terrible que este vocablo tiene cuando se enjuicia lo que por mucho tiempo se presentó como literatura de aquellas regiones. Por pudor -160- de ser una mujercilla ñoña, abobada, que escribe con mantequilla y yema de huevo, ella tomó de pluma un hueso, y de tinta un poco de sangre de cóndor seca. Su economía verbal, su sintaxis, consiste, ante todo, en quitar cosas, en barrer la página una vez escrita, mandando al diablo tantas preposiciones, interjecciones y miembros debilitantes de la oración como son habituales en la prosa femenina. A veces escribe como un soldado, y de cuando en cuando se espera que brote alguna palabrota; pero hay una belleza de fuego bien encendido, de maderas puras de bosque virgen, hay un incienso de sangre, de entrañas, de huesos y médulas, que hacen de su estilo uno de los grandes instantes de la prosa americana. Ya no es Montalvo, escribiendo adrede un español clásico; ya no es Rodó, saliendo al encuentro del buen gusto por la vía francesa, renaniana, o por la edulcoración a lo Emerson (decía Fray Candil que Rodó era tan sólo un *pasticheur* de Emerson, cosa bien injusta por cierto); ahora es otra cosa, más espontánea, más auténtica: es el estilo estrujado, desangrado de linfas y de impurezas, a lo Martí, en quien también se ha querido ver la influencia de éste o de aquel clásico español, olvidando que se trata sólo de una coincidencia; un hombre profundo, como Martí, halla su estilo hispánico tan en lo hondo de sí, por donde están las raíces, que tropieza inevitablemente con las formas puras, esqueléticas, matricionales del idioma. Lo propio acontece en Gabriela Mistral. Y es que en cuanto en América se excava un poco la tierra, se tropieza con el hueso, con la fuente de España. Los clásicos americanos no son, no pueden ser otra cosa, que grandes escritores que poseen de veras la lengua española;

por esto son, siempre, grandes figuras de la literatura hispánica. (Los americanismos que pueblan la prosa de Gabriela, son casi siempre arcaísmos españoles, supervivencias, de aquellos que Casares le comprobaba a Fombona hace muchos años como vocablos españoles obsoletos aquí pero vigentes allá).

La obra de esta mujer es más bien una expresión que un conjunto de libros. Es, además, una escritora parlante, escribiendo en alta voz, en viva voz. Leerla es asistir a una misa extraña y poderosa, ante el altar de un Dios que sabemos quiere ser Jesucristo, pero que a veces adopta la fisonomía de un fiero profeta del Antiguo Testamento, y a veces se reviste de una humildad en cuyo fondo adivinamos una sangrante ironía y un inapagado deseo de venganza.

1959.

-161-

▽△

**Vicente Huidobro**  
Chileno (1893-1948)

Si no se tratara de un gran poeta, cabría aquí, como en parte alguna, acudir a la vulgaridad de «el que nos trajo las gallinas». Se olvida, o se quiere olvidar mucho, a Vicente Huidobro cuando se habla de la actual poesía hispanoamericana, soslayando los hechos incontrovertibles de su bibliografía y del valor de ésta. Sea por el camino de Francia, y a hombros de Apollinaire, sea por el camino de su propia adaptación de lo que en Francia recién apuntaba, Huidobro fue el portador de las noticias más refrescantes y convulsionadoras en materia de poesía. Lo que se debe a su poema *Altazor* es casi imposible de medir, ya que son tantas las ramificaciones y proles nacidas de ese grandioso ejercicio de doma de las palabras y de evocación de poesía auténtica, que bastaría con afirmar que no es justo escribir una historia de la poesía hispanoamericana (y aquí la palabra incluye, desde luego, sus dos

términos geográficos), sin recordar que hay un antes y un después de Huidobro.

El hecho de que muchas de las fórmulas puestas en movimiento por él para beneficio de nuestros territorios sirviesen para que muchos idiotas pretendiesen ser poetas por el solo motivo de escribir con minúsculas y de colocar las palabras descompuestas en letras verticalmente situadas, no quita grandeza, ni significación, ni valor a la obra precursora de Huidobro. Siempre hay imitadores de Picasso, de Miró, de Strawinsky, que hacen tantas tonterías y superficialidades que acaban por teñir de su insignificancia y de su insinceridad a todo el arte o a todo el maestro que imitan. Al fin de un proceso creador que está lleno de originalidad, hay que detenerse a desbrozar, a desmalezar los bosques formados en torno de los grandes por la muchedumbre de parásitos que pretenden -162- ser ellos los verdaderos intérpretes y hasta los creadores originales. Así ocurrió con Vicente Huidobro en España y en América. Aparecieron tantos tontos descoyuntando el lenguaje, pero sin la menor carga poética, sin sombra de lirismo, que las buenas gentes dieron en pensar que todo aquello era obra de saltimbanquis, de señores que, no sabiendo escribir «como Dios manda», escribían como mandaba Huidobro.

El tiempo es aquí el gran juez. Ahora se ha separado del trigo toda la paja, y queda en pie quien debió estarlo siempre. El autor de *Horizon Carre* (1917), de *Altazor*, de tantos indispensables en la geografía lírica de Hispanoamérica, sigue siendo el dueño del santo y seña, de la palabra de pase para la actitud contemporánea ante la poesía. No se trataba ya tan sólo de renovaciones como la significada por el modernismo. Se trataba de volver del revés el guante del poema -recordemos a Reverdy-, de mirar la entraña del menester poético y de acercarse, por fin, a una expresión que no se cimentaba en lo sentimental, ni en lo formal estético, sino en la búsqueda de la poesía en sí, de la poesía a secas. Huidobro enseñó los procedimientos, desde los elementales hasta los trascendentales. Avisó de que el misterio poético está siempre al volver de la esquina, o al volver del verso, y que frecuentemente basta con dar un pequeño giro a un verso o a una estrofa, para transformarla en una fuente de poesía. Así, aquellos versos de Espronceda: «La luna en la mar riel, -en la lona gime

el viento...», él los trastocaba diciendo: «La lona en el mar riela,- en la luna gime el viento...», y ya bastaba para sentir que esa lona luminosa y esa luna gemidora, pertenecían a un mundo bien distinto del que les asignara Espronceda.

Ese procedimiento de la inversión de la realidad habitual, del lugar común, abría el camino de la poesía. Hasta entonces fueron muy pocos los que osaron dar un papirotazo a lo habitual para que echase a andar el poema encerrado y oprimido. Al que siempre decía: «el árbol, cubierto de frutos, -el cielo, cubierto de estrechas», se le enseñaba que lo más jugoso es siempre el revés: «el árbol, cubierto de estrellas,- el cielo, cubierto de frutos». Cuando después Huidobro llevó a cabo la hazaña de escribir *Mío Cid Campeador*, hace que el héroe diga: «Jimena no era una belleza griega, era una belleza española. No tenía cuerpo de palmera, ni cuello de cisne, ni manos de lirio, ni nariz perfilada, ni labios de coral, ni ojos de lagos nocturnos. ¡Qué sandios sois los poetas! ¿Por qué -163- comparáis a la mujer con todas esas cosas? ¿Habéis visto algo más hermoso que una mujer hermosa? ¿Por qué no comparáis más bien esas cosas con una mujer? Ya sería algo mejor. Decid que una palmera tenía cuerpo de mujer, hablad de un cuello de cisne hermoso como un cuello de mujer, hablad de un trozo de coral como unos labios de mujer».

¡Qué sencillo parece cuando ya está explicado por el poeta! Sin embargo, en esa fórmula inicial está la abjuración de los lugares comunes, la limpieza de esas telarañas que obstruyen el cerebro de tantos inclinados a escribir poesía como una simple reiteración de los aburridos y resobados conceptos cotidianos. Lo sabido ya está sabido; lo que hay que aprender es lo otro. Y es el poeta quien enseña lo otro, lo inesperado, lo inaudito, lo invisible hasta entonces.

Huidobro abrió las ventanas, sacudió los muebles vetustos, echó fuera el polvo de las últimas melenas versalleras. Las duquesas que no acababan de coger el compás de Darío, huyeron ante la guillotina de las metáforas, ante la revolución de las palabras. Ya podían venir todos los otros, porque las rejas de la cárcel quedaban abiertas.

Esto hizo Vicente Huidobro. Y como si ello fuera poco, un día se sentó, llamó a lo profundo de su origen, tropezó con la roca de España, y escribió uno de los monumentos de la sensibilidad y de la belleza literaria en nuestro idioma y para cualquier tiempo: *Mío Cid Campeador*. Yo me resisto a pensar que haya un solo joven español que no haya bebido en este libro las auras del Cid. Lo publicó Huidobro aquí, en España, hace treinta años. Él, considerado por muchos como un siervo del espíritu francés, como un afrancesado en el peor sentido de la palabra, elevó el himno al de Vivar, y cantó a España como pocos la han cantado, españoles o extranjeros. Fue este poeta quien puso en boca del Cid moribundo estas palabras:

«Cuando se hable contra España, no hagáis caso, España, en medio de todas sus desgracias, será el país más grande de la tierra. Yo os lo digo ante la muerte... España hará redondo al mundo».

1959.

-164-

▽△

**Alfonso Reyes**  
Mexicano (1889-1959)

Alfonso Reyes o el escritor. Alfonso Reyes o la cultura. Ese sentido que da el francés a la palabra escritor, hombre de letras, que por las letras se expresa y para ellas vive, no es frecuente en América. Allí ocurre mucho que las letras sean camino para otra cosa: política, cátedra, diplomacia. Llega pronto el cansancio. Hay nombres famosos con una bibliografía minúscula, pero explotada con una publicidad que sirve de vidrio de aumento. Generalmente se trabaja poco y se pregona mucho. Por esto resulta doblemente aleccionador e importante el caso Reyes. Con una cultura universal, con una inquietud que lo mantenía despierto y ávido de cuanto aparecía en el mundo, con una viva y

sincera simpatía por el esfuerzo de los nuevos y por el significado de los viejos, encarnó el escritor laborioso, el que no perdía un día, el que no se cansaba nunca. Y junto a la tarea, que a veces por cuantiosa pierde en otros gracia y vuelo, Reyes ofrece la sorprendente condición de que el trabajo incesante no le gastaba el gusto, ni le arrugaba la sonrisa, ni le secaba sus pródidas fuentes de frescura y de salto. Murió completa y totalmente joven, enseñando de nuevo - como Goethe- que son viejos tan sólo los que se cierran al mundo, los que renuncian a aprender y se encastillan en sus prejuicios, en las modas de «su» tiempo, en lo que fue para ellos sorpresa, novedad, grandeza. La juventud de Alfonso Reyes, inagotable, es la respuesta de la alta cultura a la vida. No se seca ni termina sino quien deja de entusiasmarse, quien cree que ya todo está dicho, quien vuelve desdeñosamente las espaldas cuando estalla junto a su puerta la sorpresa de un nuevo estilo, de una audacia renovadora, de un torrente juvenil que transmite el fuego de las generaciones. Quien más cerca le -165- andaba a Reyes en esto de vivir con el espíritu y no con el almanaque, era Baldomero Sanín Cano, un maestro digno de este nombre, quien venciendo la curva terrible y enquistadora de los setenta años, se inclinaba sobre la poesía de Eliot con la misma actitud con que el octogenario Woermann se interesaba por la pintura de Picasso.

Alfonso Reyes, el ensayista breve, el glosador más bien. Trae tantas noticias y se entera de tantas cosas, que frecuentemente va al comprimido, a la cápsula. De cuando en cuando remansaba su propio torrente, ponía puertas a su erudición y canalizaba el ardor en libros como *El Deslinde*, de teoría literaria, que con toda probabilidad no tiene igual en nuestra lengua. Su saber estaba tan salpicado de gracia, de ligereza, de eutrapelia, que a veces daba la impresión de saber poco, y con ese poco, por artificio literario, por maestría de buen cocinero, fabricar mucho. Pero esto es sólo una apariencia. El hecho evidentísimo es que el saber de Reyes era el genuino *saber culto*. Poseía la mente literaria más abierta del mundo hispanoamericano. Desde la erudición propia del investigador, del filólogo, del historiador de la literatura -recordemos su prosificación del poema del Mío Cid, para dejar citada una muestra capital-, llegaba Reyes a la graciosa y espontánea solicitud de la poesía,



denunciándose siempre en él al conocedor profundo de los clásicos españoles. ¡Qué gran autor de letrillas del siglo XII era Alfonso Reyes! Un Lope que hubiera leído a Valery daría una romancería como la de Reyes. Él, en el fondo, no se consideró nunca un poeta en primera instancia. Su verdadero gusto era ser «hombre de letras», animador de cultura, ambientador. No cayó nunca en la tendencia del filosofismo, ni se las dio de pensador, sino de escritor a secas, que ya es cosa bastante impregnada de responsabilidades y de exigencias. Vio a Goethe en vivo, como forma de vida. Vio a los griegos al alcance de la mano, con una belleza muy de la poética actual. A España la conocía y la amaba entrañablemente, y el título que aquí le dieron una vez de ciudadano honorario de Madrid, lo había ganado con el corazón. Era el humanista en armonía con el mundo actual, o sea no un seco académico que suelta a cada paso una cita de Horacio o de Virgilio, y por eso quiere ser llamado humanista, sino el hombre que hace de la cultura clásica una maestra para el perfeccionamiento de la Humanidad presente.

Gran parte de la obra de Reyes se hizo en España o giró en derredor de temas españoles. La extensión de su saber le impedía ser provinciano, indigenista, -166- amigo de localismos empequeñecedores. Góngora era tan suyo como Fray Servando Teresa de Mier. Y Mallarmé o Goethe le pertenecían por las mismas razones que le pertenecían Homero y Virgilio. Esa autenticidad de su ser culto le libró de la gran plaga de la literatura hispanoamericana que es el odio y que es el improperio. Reyes no muerde, no injuria, no destruye. Marca, quizás, la frontera entre aquellos anteriores «paladines» literarios que cifraban su grandeza, no en la obra, sino en la facilidad con que descerrajaban cuatro tiros sobre un poeta de escuela distinta, o con que llenaban cuatro o cinco páginas de dicterios abrumadores para un rival. (El rival, generalmente, era el del propio gremio. Si novelista, era destrozado por los novelistas; si poeta, por los poetas. No era raro escuchar en cualquier ciudad de América una expresión como ésta: «¿Sabe usted que el canalla Fulano se ha atrevido a escribir una novela? ¡Con los años que llevo yo en esto, y ahora sale ese idiota queriendo hacerme sombra!») Alfonso Reyes no tenía capacidad de injuria. Sabía sonreír ante los contradictores y ante las inepticias. Daba lo suyo, hacía

su obra, y seguía adelante. Ha dejado una obra excepcional. Sus devotos -y especialmente sus devotas- libraron grandes batallas por obtener que los laureles del Nobel fueran a refrescar la frente del hijo de Monterrey. Cuando América llevó la sorpresa de la concesión del Premio a Gabriela, pareció que se abría la hora de Hispanoamérica en esto del Nobel. Inmediatamente se alinearon comités, mensajes, activistas y propagandas. En casos, la propuesta provocaba accesos de risa. Pero al pronunciarse un nombre como el de Alfonso Reyes, todos pensábamos que, aun quitando los excesos que añade el regionalismo, quedaba realidad suficiente para persuadir a los académicos suecos. Porque Alfonso Reyes, si no entraba ortodoxamente en las bases del Nobel, había hecho tanto por el predominio de la inteligencia, había guerreado tan elegantemente contra la barbarie, la chocanería, la pluma convertida en garrote o en ganzúa, que mucho bien había hecho a las tierras que Keyserling veía tan sumergidas en la primera etapa de la creación, que necesitaba hacerse a órganos especiales para respirar cómodamente en ellas. En el proceso de culturación de América, Reyes era de los que iban delante, con la mejor sonrisa, con la amplitud de un Goethe embotellado entre las asfixiantes paredes de la realidad antigoetheana y antihelénica que es América todavía.

1960.

-167-

▽△

**Porfirio Barba Jacob**  
Colombiano (1880 ó 1883-1942)

La presencia e influencia de Porfirio Barba Jacob -o Ricarno Arenales, o Miguel Ángel Osorio, o Main Ximénez- en la actual poesía hispanoamericana es considerable. No se trata de una influencia volcada en seguidores ni en imitadores, como en los casos de Juan Ramón, Lorca y Neruda. La influencia y lo representativo de Barba Jacob están en lo poderosamente americano de su actitud, en la encarnación viva, personal de aquello que en un Chocano no pasó de gran retórica. Porfirio *vivió* lo americano informe, violento, inestable,

dominado por la naturaleza. Es quizá el menos europeizado de los poetas importantes de América, no obstante la huella profunda de Rubén Darío en él; a pesar de que en algunas ediciones de su famosa *Canción de la Vida Profunda* aparece un epígrafe de Montaigne, el sentir de Porfirio -y es en el sentir donde hay que buscar las influencias significativas- tendía hacia una expresión lírica de lo americano, en forma que trascendía todos los moldes y todas las orientaciones previas. Él tenía conciencia de ser una fuerza desbocada, una llama. Su apego animal a la vida, su vitalismo casi zoológico, repelía la meditación de la muerte y, cuando más, por amor a la belleza, pensaba en aquellos griegos que también temían nombrar siquiera a la Destructora. Se grabó su retrato en forma irreprochable. Posiblemente nadie, ni antes ni después, en América, ha sintetizado una autobiografía con la precisión, veracidad y belleza con que lo hiciera el hijo de Santa Rosa de Osos, en Antioquía:

Decid cuando yo muera... (¡Y el día esté lejano!):

Soberbio y desdeñoso, pródigo y turbulento,  
-168-  
en el vital deliquio por siempre insaciado,  
era una llama al viento...

Vagó, sensual y triste, por islas de su América,  
en un pinar de Honduras vigorizó el aliento:  
la tierra mexicana le dio su rebeldía,  
su libertad, sus ímpetus... Y era una llama al viento.

De simas no sondadas subía a las estrellas...  
un gran dolor incógnito vibraba por su acento;  
fue sabio en sus abismos -y humilde, humilde, humilde-,  
porque no es nada una llamita al viento...

Y supo cosas lúgubres, tan hondas y letales,  
que nunca humana lira jamás esclareció,  
y nadie ha comprendido su trémulo lamento...  
Era una llama al viento y el viento la apagó.

Así era por dentro el poeta de mayor aureola de *maldito* en las letras hispanoamericanas. Confesaba sus pecados, aun los más escandalosos, con la mayor energía. Adoptaba, sin proponérselo quizá, una moral a lo julio César, a lo César Borgia, que se autojustifica por el volcán interior, por la rabia vital acumulada. Porfirio iba dejando caer sus poemas como suelta escamas un cocodrilo añoso, pero se ve que no quería hacer de la literatura una forma de vida, sino todo lo contrario. Es la ráfaga, el huracán, la antorcha contra el viento -como él gustaba de denominar al libro que recogería su obra-, y si hubiera tenido un poco más de constancia en la traducción de sus emociones, habría dado el Whitman de la América Hispana. Se señala en él la influencia de Poe, pero esto nos parece rizar un poco el rizo, porque Poe, a pesar del alcoholismo, tuvo siempre pena de ser un pecador, y pensaba demasiado para ser una fuerza vital desbordada; Whitman sí, porque detrás de su prudencia puritana para hablar de sus impulsos naturales, tan briosos y cándidos como los de un bisonte, poseía la carga biológica interior que domina y subyuga a la inteligencia, y lo condiciona todo a la ciega fuerza vital.

-169-

Esto que Keyserling llamaba lo telúrico, refiriéndose especialmente a América Hispana, se ha dado poco en poesía. La formación de los literatos allá ha sido siempre eminentemente literaria, de academia, de formalidad, cuidadosa de las modas francesas, y yendo en ocasiones al satanismo, a la exaltación de los pecados, al cinismo, pero casi siempre haciéndolo por programa literario, por compromiso con un autor o con una moda. Es en esto Porfirio Barba Jacob un hombre absolutamente actual. Tomó su vida brutalmente entre las manos, y la arrojó sobre las cuartillas. Llevaba todavía, fuerza del calendario, una gran dosis de retórica modernista, pero en lo formal. La esencia que introducía en aquellos frascos cuidadosamente burilados era una extraña y violenta esencia, que hasta entonces no había sido presentada al olfato de los mansuetos «lectores de poesía». Al agnosticismo de Darío, respondía con una rotunda afirmación de lo viviente; si algo es, es nietzscheano. Y decir nietzscheano en América Hispana es evocar una conjunción de ideas explosivas con temperamentos superexplosivos. Los

resultados están a la vista en el interior de la obra de Porfirio Barba Jacob. Las consecuencias de mezclar el ímpetu biológico americano con ideas europeas nacidas en cabezas frías, hartas de cultura, no pueden ser peores. Ni pueden ser más actuales y conocidos los ejemplos de ese gran desequilibrio producido por el acto inevitable de echar en un odre nuevo un vino demasiado viejo. Porfirio Barba Jacob no extrajo su actitud de una filosofía, sino que coincidió con lo que los europeos llamarían ingenuamente vitalismo, confesando que necesitaban redescubrir la existencia de la vida. A él le bastaba con haber nacido en Antioquía, con sentirse incómodo e inconforme en todas partes, con no cabe dentro de su piel y, sobre todo, con no saber francés ni estar atiborrado de cultura. Puso en marcha el hombre viviente a la americana, con todas sus consecuencias. De su obra quedan hasta hoy, como perfectamente adecuados a las circunstancias y exigencia de la puesta actual, unos diez o doce poemas que hasta aquí parecen irremovibles. Y dejar dentro del torrente incoercible la poetización hispanoamericana diez o doce poemas un hombre que cuidó tan poco de editar y aun de escribir, es proclamar ya una estatura que puede oponerse a la fuerza arrasadora del viento y de la muerte.

1959.

-170-

▽△

**Pablo Neruda**  
Chileno (1904)

Hay una forma de surrealismo estéril, gratuito, sin otro sentido que el del automatismo y la navegación en la oscuridad. Es el surrealismo que arrancó del dadaísmo y fue a tientas por mucho tiempo, jugando a descubrir mediante el juego las profundas verdades. Cuando evolucionó o se maduró el surrealismo, halló fórmulas, procedimientos, territorios, que apenas si antes eran soñados por los más audaces. Este surrealismo creador, contrario a la destrucción, tuvo en América un temprano artífice, un maestro. Se llama literariamente Pablo Neruda, y es forzoso, al hablar de él, separar, deslindar,

con la cronología en la mano, al poeta y al político. Las ideas extremistas de este gran poeta no han entrado en su poesía, como no ha entrado en la pintura de Picasso la ideología marxista. Precisa, pues, librarse de los pecados de la intolerancia y del prejuicio a la hora de señalar la presencia de Pablo Neruda en el escenario poético hispanoamericano. Es imposible disminuir sus méritos, ni reducir su significación, porque ahí están los libros, con el tribunal de las fechas por delante y con el peso enorme de su calidad.

Hay un primer Neruda, un segundo Neruda y un tercer Neruda, sin que ninguno de los tres tenga que ver nada sino con lo literario. El primer Neruda, el más popular en las zonas cursis y recitorreras de América, no llegó nunca a lo cursi, y estuvo en lo sentimental con la luz de un poeta y con el equilibrio de un artista. Aun sus poemas más manoseados, los de la primera época, tienen ese «no sé qué» sembrado por el poeta genuino hasta cuando escribe en la pared un número de teléfono. «Puedo escribir los versos más tristes esta noche», es el verso inicial del famoso *Poema veinte*; de un subpoeta, de un infrapoeta, se saldría -171- de ahí para la letra de un tango argentino. De Neruda, no; de Neruda se sale de ese verso y se produce un poema modelo en la literatura sentimental, en la que ponía al corazón sobre el atril, y encima escribía, mojando directamente la pluma en la fea tinta de esa víscera. Y un poeta capaz de eso, es incapaz de quedarse en eso. En 1925 ya había demostrado la calidad de una prosa poética excepcional, y preludiaba lo que en 1933 sería toda una apoteosis: la aparición de *Residencia en la Tierra*. Desde Darío, se dice por generalizar, no había ocurrido nada semejante en la lírica hispanoamericana; reconozcamos que, ni aun cuando Darío, la reacción y la influencia producida por una obra han alcanzado nivel semejante al de *Residencia*. La palabra revolución es la que nos permite aproximarnos más a la realidad. Ya aquí se palpaba en lengua española una realización del surrealismo constructivo, descubridor de mundo, enriquecedor de la experiencia humana, como no se había dado, sino muy aislada y esporádicamente, en otras lenguas. El surrealismo de Neruda, que ha merecido uno de los grandes libros de Amado Alonso, era un Descubrimiento de América al revés.

Luego el poeta se ha repetido tanto, ha hecho tantos poemas con la «receta Neruda» (lo enumerativo, el altibajo de lirismo y prosaísmo, la palabra bella junto al vocablo irritante, la sal, lo metálico, lo mineral, la nieve), que desde la altura prodigiosa de *Residencia en la Tierra*, todo lo otro suyo parece pálido y monótono. Hasta los fragmentos iniciales de la parte más cuidadosa del *Canto general*, riquísimos fragmentos, quedan oprimidos por el resplandor de *Residencia*, y parece que no traen nada nuevo. (Hay en ese libro de Neruda, en las tres cuartas partes dedicadas a una especie de «geografía política» de América, una concesión demagógica al plebeyismo politiquero, que no queda sino pensar que el artista se ha quedado seco y sin nada importante que decir). Otros libros posteriores, editados bellísimamente -dije en otra ocasión que Neruda, a medida que escribía peor, editaba mejor-, se refuerzan más pero no llegan a la línea tirada hacia lo alto por *Residencia*. Probablemente, el poeta ha sido dañado por la parcialidad política, que en su caso dicta incluso la estética a seguir y acusa de desviacionismo y de aburguesamiento toda incursión libre por la creación artística; posiblemente, el agotamiento sea debido a la profunda e intensa catarsis que, indudablemente, produce el dar una obra como *Residencia*. Es casi una ley, que muy pocos artistas han conseguido salvar, la de que en toda existencia creadora se llega a un cenit, a una culminación, y ya se -172- ha dicho todo lo que de esencial iba a decirse; a partir de ahí, si se insiste, sólo llega la monotonía, la reiteración, el cansancio. (En las letras españolas hay muchos casos bien a la vista, pero queremos citar uno tan sólo: el lamentable de Benavente. ¿Por qué no calló a tiempo, por qué no dejó de escribir, o de estrenar y publicar al menos, veinte o treinta años antes de morir?). Todo artista tiene un repertorio más o menos extenso de novedades, de originalidades, de aportaciones que ofrecer. Cuando lo vuelca, si no acierta a callar hasta una nueva floración, cae en estas penosas insistencias de Neruda y de Benavente. ¡Maravilloso y único Juan Ramón Jiménez, que renacía de sí, y ascendía año tras año, superando mañana lo que hoy había hecho! Cierto es que Juan Ramón no se cansó nunca de la poesía, no se divorció de ella, ni compartió su amor con la política, con la popularidad, con la intervención en «asuntos públicos». Neruda es hoy más importante como figura política que como poeta. Pero Neruda escribió *Residencia en la Tierra*, obra

sufrida, existencialista, como diría un discípulo de Heidegger. Por ese libro se sentó en un sillal del que nada ni nadie puede echarle. Ni aun todos los poemas de fórmula, todos los recetarios y todos los errores cometidos por Neruda contra Neruda, podrán borrar del cielo poético del habla española el fulgor de su estrella.

1960.

-173-

▽△

**Jorge Luis Borges**  
Argentino (1900)

Para los estudiosos de la literatura hispanoamericana, no hay posiblemente figura más interesante que la de Jorge Luis Borges. Y ese interés máximo le viene de la complejidad de su tarea, hija de la complejidad y diversidad de su mente. Si en algún sitio vemos concretada, hecha carne y letra, la lucha entre lo local y lo universal, entre la alta cultura y el provincianismo, entre la sed de saberlo todo y la convicción de que hay que mirar también hacia abajo, porque es lo propio, es en la obra de Jorge Luis Borges. Él ha dado el paso más allá que no dio Baldomero Sanín Cano. O sea, el paso de no decidirse a abandonar lo lugareño por lo superior extranjero, por lo universal. A veces la inteligencia de un hombre está en tal desproporción con su medio, que el hombre escapa, se va a otras regiones, aunque no salga del país. Pero en el caso de Borges aparece, quizá por primera vez dentro de la jerarquía de su talento, el caso de quien ni quiere escapar, ni quiere dejar de asistir al superior convite lejano. Así se explica la terca insistencia en Borges, el hombre que conoce los autores más olvidados por la propia Europa, el erudito que nos da la impresión de ser capaz de corregir los errores de la Enciclopedia Británica y quedarse tan tranquilo, en ser fiel al tango, al barrio, al bandoneón, a la poesía de Evaristo Carriego... La mezcla, la distorsión que supone conocer a fondo la literatura universal de todos los tiempos y elevar una loa al tango y a Carriego, tiene un origen sociológico, de patriotismo noblemente entendido. Hay, acaso, en



Borges el omnisapiente, el temor a que sus raíces queden cortadas. Si se le dejara, probablemente se dedicaría a investigar las variantes y ediciones de la poesía china en los siglos V y VI, antes que a otras tareas; o bien reescribiría la -174- obra de Thomas Browne, de un Haman, de un Donne. Cualquier cosa, en el orden de las invenciones literarias, de las combinatorias fantásticas, sería dable esperar de Jorge Luis Borges, si no fuese por ese imperativo ético que se ha impuesto, y que lo lleva a presentarse como una especie de Carlos Gardel que pone a Abelardo en música de tango.

Este es el gran espectáculo de las letras hispanoamericanas. Una cultura sin límites, consagrándose a sí misma al deber de ensalzar una realidad que hasta ahora no ha parecido a nadie tan digna de meditaciones opulentas. En todos los países hay su tango, su veredita, su bandoneón, sus tradiciones nativistas, y todo ello merece estudio y atención por parte de los escritores y de los especialistas; pero existe una jerarquía de valores que no puede ser borrada por el patriotismo ni por ninguna elegante *boutade* del linaje de aquella de Taine cuando decía: «No niego que sea bello lo feo, pero es más bello lo bello». A menos que todo sea atribuible a esa expresión del patriotismo argentino que conduce a magnificar lo propio en forma impermeable a la ironía ( Perón: «Aquí tengo la bomba atómica»; Molinari, no el poeta, el político: «Hemos regalado al mundo, sin decirlo, dos veces más que el Plan Marshall»), y sea Borges una versión encuadrada en lujo de tan apasionado homenaje a la patria. Porque realmente asombra la universalidad de la obra más viva y fragante de Borges, aquella en la cual se le siente más en lo suyo, y la insistencia luego en el empleo de giros, de situaciones, de temas, que no merecerán desprecio, pero que no encuadran en el marco general de sus capacidades.

Una mente esencialmente europea, europea incluso cuando aborda los asuntos nacionales y típicos, parece tender a este propósito: conciliar los opuestos, sintetizar la gran cultura con el ambiente, aplicar los conocimientos mayores del saber humano a la interpretación acabada de lo local. ¿Pueden conciliarse el mundo de Kafka y el mundo de «Chorra»? (Para quienes no lo recuerden: Chorra es un tango, con letra graciosísima, que, sin embargo, se

canta con acento trágico). ¿Hasta qué punto un hombre como Jorge Luis Borges, capaz de escribir *Inquisiciones*, *Historia universal de la infamia*, *Discusión*, *El jardín de los senderos que se bifurcan*, *El Aleph*, tendría por misión verdadera escribir una continuación del *Martín Fierro*? En el fondo, puede que esté dominando la tan peligrosa tendencia contemporánea a fijarle al escritor tareas nacionales, políticas más o menos confesas, temas considerados útiles, sanos, haciéndole avergonzarse -175- de una vocación, digamos, por las letras suecas o por la pintura japonesa. ¿Es que no vieron ni ven los autores de ese absurdo, que un escritor argentino será siempre un escritor argentino, aunque dedique toda su vida a investigar la historia de Persia, y no mencione jamás al ombu, al mate y al tango? Y, por otra parte, sirve más a la grandeza de la patria la universalidad de una cultura, el despliegue de una erudición y de una fantasía a lo Borges auténtico, que los esfuerzos por montar a caballo y recorrer la Pampa. Los alemanes saben que al escribir Mommsen la Historia de Roma, está haciendo por el prestigio de Alemania, por el puesto de ésta en la cultura, más que si se limita a cantar los temas germánicos. ¿Es que América no ha llegado aún a esa fase del patriotismo que rebasa el nacionalismo? Pudiera ser, porque están muy recientes los tiempos en que el patriotismo no alcanzaba siquiera a afirmar la nacionalidad en sus relaciones con los embajadores extranjeros, y tengan razón entonces los hombres a lo Jorge Luis Borges, en asistir al nacimiento de un patriotismo más alto, conservando zonas del amor a lo local que una sabiduría como la suya sabe están implícitas en la simple condición de hombre realmente culto.

Mas, lo apuntado, es sólo uno de los abundantes y ricos temas que sugiere la obra de Jorge Luis Borges. Queda, entre otros asuntos que le pertenecen, la exaltación de la fantasía, alimentada por la erudición. Se da en él el caso opuesto al común de los eruditos; en éstos, la acumulación de conocimientos y recuerdos mata la inspiración y seca por completo la fantasía. Para un erudito, tener fantasía es una falta de respeto a la pureza de los datos, de las fichas. En Jorge Luis Borges, la erudición es como un combustible de la imaginación; le da vuelta, pone de revés, a todo. ¿No sería posible que se estableciese sobre

bases firmes que no existió Miguel de Cervantes, y que, en cambio, quien sí existió fue Don Quijote, el cual, un día, se sentó a escribir un libro a base de un personaje inventado por él, llamado Miguel de Cervantes, pero a quien dio como pseudónimo el nombre suyo, adoptando el imaginado para firmar el libro? ¿Y no es muy probable que en el siglo VIII antes de Cristo llegaran a Palos de Moguer unos raros marinos, procedentes de una tierra lejana llamada por ellos Amer Iké, y dieran nacimiento a generaciones y generaciones de marinos que en 1492 acompañarían a Cristóbal Colón a descubrir América? Preguntas de este tipo, divagaciones, complicaciones a cuenta del juego de permutas y posibles arreglos de veinte letras, todo lo que conduce a contemplar el mundo como laberinto, -176- forma parte del placer literario de Jorge Luis Borges. A veces da la sensación de que inventa sus citas y hasta personajes enteros. Es un fabulador un poco fatigoso, y en el fondo huye de lo tremendo, de las consecuencias de admitir a Kafka a tomar el té, que suelen ser terribles; Borges se queda en el laberinto, en el crucigrama, al cual le faltan claves. Pero lo que ha hecho por lo que llamaríamos la aclimatación en América de los grandes temas contemporáneos de la literatura europea, es impagable.

Queda sin aplazamiento posible la mención del poeta Jorge Luis Borges. Ahí es donde le sale más pura la vena localista, el argentinismo de buena ley. El *scholar* siente nostalgia de la pampa: «Una amistad hicieron mis abuelos - con esta lejanía- y conquistaron la intimidad de la pampa -y ligaron a su baquía la tierra, el fuego, el aire, el agua». A él le parece que ha perdido mucho con la ida de aquel contacto telúrico, de aquella vivencia pie a pie con la tierra: «Soy un pueblerito y ya no sé de esas cosas, -soy hombre de ciudad, de barrio, de calle; -los tranvías lejanos me ayudan la tristeza- con esa queja larga que sueltan en la tarde». Pero dentro de la ciudad, dentro del barrio, el libresco Borges, el ultra erudito, el que lo sabe todo, se arroja en el denso baluarte final de lo folklórico, y envidia a los viejos camperos que toman la guitarra entre sus curtidas manos, y lanzan una cuarteta que a él, a pesar de todo, y quizá si por todo lo que le pesa su abrumadora sapiencia, le sabe a verdad y a Paraíso.

**Alejo Carpentier**  
Cubano (1904)

Un día de éstos, en la América española, va a producirse la triste experiencia de que algunos de sus máximos artistas sean reconocidos porque la traducción de sus obras al francés y al inglés «ha constituido un éxito». Antes bastaba el espaldarazo de España -«triunfó en Madrid, es amigo de Unamuno, lo ha editado Renacimiento»-, para que en el suelo natal del autor se le extendiese la credencial que el cainismo se empeñaba en negar. Pero desde hace unos cuantos años, incomunicados como nunca entre sí los pueblos hispánicos, ya ni el reconocimiento de la Madre Patria es suficiente. El silencio impotente, la envidia que aspira a ocultar la luz ajena volviendo la cabeza, la conspiración de los que no se resignan a ser modestos admiradores de aquellos contadísimos que son llamados a crear, salen al paso de los artistas verdaderos con una tenacidad y con una crueldad que es preferible desdeñar. Uno de los casos más recientes y conocidos de obra triunfando de las tinieblas y de los silencios mezquinos, es el de Alejo Carpentier. El triunfo de sus novelas en lengua francesa y en lengua inglesa, ha llamado la atención sobre un hombre que desde hace mucho tiempo tenía los máximos derechos a la admiración y al aplauso de sus compatriotas y de los lectores de habla española. Ahora se descubre que *El reino de este mundo*, que *Los pasos perdidos*, son grandes novelas, universales ya, no localistas, no folklóricas, de esas que hay que perdonar porque están bien para ser de donde son.

El hecho aquí presentado en este muestrario de facetas y problemas de las letras en Hispanoamérica, revela la persistencia de un estado de inmadurez, semejante al vivido hasta hace unos veinte años por las letras norteamericanas. -178- Allá, entonces, la medida de un valor iba de Europa, especialmente de París. Los norteamericanos abrían el chorro de la admiración en armonía con el *placet* otorgado en París o en Londres a un escritor suyo. Esta etapa ya fue superada. Hoy los norteamericanos manejan sus propios

valores con una creciente lucidez, y son ya los países europeos los que tienen que descubrir a grandes autores norteamericanos que no han recibido otro diploma que el de la opinión norteamericana, Alejo Carpentier, como muchos otros grandes de la América española, ha necesitado que famosas editoriales francesas premiaran sus libros para que los «enterados» de Bogotá, de La Habana, de México, de Quito, de Lima, volvieran los ojos hacia una de las sensibilidades más ricas y jugosas de la América española. De ahora en adelante, posiblemente, le extiendan todos los reconocimientos, si no es que, como ha ocurrido en España en ocasiones semejantes, se recrudezca en su propio escenario la cortina de negaciones y de silencio.

No se trata de un novelista desmesurado, ambicioso de dar los escenarios macroscópicos de América ni los dramas torrenciales de la lucha del hombre con la Naturaleza. Su objetivo es más modesto, pero más artístico, más racional, más luminoso. Es el narrador de estirpe, alcanzando, en ocasiones como aquella en que revive la peregrinación a Santiago, el carácter del fabulista medieval. Su modernidad es de las más depuradas y limpias de excentricidades. Es moderno por dentro, por el alma, no por artificios exteriores. Cultiva en realidad la narración corta, la novela breve o el cuento largo, pero la carga de alta tensión que introduce en sus páginas, y haciéndolo con la difícil naturalidad de quien se tiene bien sabidas y olvidadas las lecciones más complejas, proclama una calidad que no es frecuente. Su versión del rey negro Christófole supera la de Niles. Lo que escribe, no es fácil olvidarlo. Ya está consagrado en Francia. Y, sin embargo...

1959.

La novela americana ha evolucionado en forma prodigiosa. De los tiempos de *Cumandá*, del ecuatoriano Juan León Mera, y de los tiempos de *María*, del colombiano Jorge Ibsacs, pasando por las ya universalmente consagradas *Doña Bárbara*, *Don Segundo* y *La Vorágine*, ha llovido tanto, que convendría revisar cuidadosamente la nómina a presentar cuando se hable de la tal novela hispanoamericana. Esas que están, están. Su valor nadie lo niega, ni su carácter de pioneras en muchos aspectos. Pero América ha dado también a Ciro Alegría, a Arturo Uslar Pietri, a Jorge Icaza, a Manuel Gálvez, a Carlos Reyles, a Enrique Larreta (de quien no vamos a seguir diciendo que es el autor de *La gloria de don Ramiro*, como si no tuviera otras obras tan valiosas en su haber), a Enrique Labrador Ruiz (de él se espera la obra a la altura de su talento y de su oficio, porque quien ha escrito *La sangre hambrienta* tiene el compromiso de completar lo que allí nace), a... unos veinte nombres, por lo menos, que no circulan en el torrente de «los mejores novelistas de América», pero indudablemente figuran entre ellos. Y esto, sin mencionar a los cuentistas, como Manuel Rojas, como Eduardo Arias, como el propio Labrador Ruiz, como Edwards Bello, como Azuela, y puede la lista ser mucho mayor que la de los autores de novelas.

Y América tiene publicado, desde el año 1955, un libro que no nos explicamos cómo no ha producido ya esa noble revolución del fervor y del aplauso que provocan, en ocasiones, las obras singulares. Es la novela *La hojarasca*, y es su autor el colombiano Gabriel García Márquez. Aquí está el ejemplo vivo, el más patente quizá, de lo que entendemos al hablar de asimilación de una cultura, aplicándola a expresar lo cotidiano nuestro, lo inmediato. García Márquez -180- escribe una novela de asunto netamente colombiano, como que su asunto es un velorio, el más universal y el más local de los temas. Los sabichosos dirán que es una versión del *Finnegan's Wake*, de Joyce, pero hay que dejar a los sabichosos decir lo que deseen, y seguir de largo. Porque es cierto que en la obra de García Márquez están vivas y presentes las influencias de la época, las apicales, y no puede faltar en esto el nombre de Joyce, ni el de Faulkner, ni el de Mann, ni el de Proust. En toda obra representativa de estos tiempos, están esos señores a la puerta y no hay

escapatoria; quizá alguna ventana custodiada por Melville o por Henry James permita la ilusión de que se ha sabido del marco influenciador, pero es inevitable que junto a la intensa originalidad de un autor, aparezcan, incluso cuando él mismo no lo sepa, la resonancia de los nombres tutelares, porque ésta es precisamente la cifra de su grandeza: ellos están en la base, en el punto de partida, y no hay nada que hacer, sino aprender y seguir adelante. Y esto lo hizo Gabriel García Márquez, incluso antes de la novela *La hojarasca*, que es uno de los grandes documentos literarios de América, obligante a la admiración no sólo por la dosis de exotismo que contenga, sino en razón de su sabiduría literaria. No íbamos a pasarnos toda la vida recibiendo admiraciones que en el fondo saben un poco al aplauso que se tributa en el circo al oso cuando baila, donde se aplaude, no al baile, que sería lo ideal para el oso, sino la extrañeza de ver un oso bailando. Y muchos de los elogios tributados hasta aquí a novelas hispanoamericanas, están cimentados en el deleite de ver un cuadro novedoso, de conocer costumbres raras, de leer palabras desconocidas; pero elogios como novela, como novela en sí, ha habido pocos. Por esto nos interesa también exaltar la significación de *La hojarasca*. Es una alta obra literaria, sin más. Aunque tiene, desde luego, mucho oro dentro de su maravillosa estructura.

1960.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

