

La lección de Próspero. Rodó, la enseñanza de la literatura y los apuntes inéditos

Pablo Rocca *

I

En un pasaje de su inconcluso *Proteo*, Rodó afirma que corresponde al "contemplador" "[graduar] la intensidad y la belleza de la obra. No hay una sola *Ilíada* ni un solo *Hamlet*; hay tantas *Ilíadas* y *Hamlets* cuantos son los íntimos espejos que [...] ocupan el fondo de las almas"¹. Luego no llega un desarrollo mayor de esta idea, pero en el punto el escritor uruguayo se adelanta al planteo básico de la "teoría de la recepción", a las preocupaciones sobre el concepto de lector y, en forma específica, a las propuestas de Wolfgang Iser para quien "el papel del lector contiene un abanico de potencialidades que en cada caso concreto son objeto de actualizaciones definidas y, en consecuencia, solamente «momentáneas»" (*Der Akt des Lesens*, Munich, 1976). Es cierto también, como ha dicho Ruffinelli, que en otros textos del mismo proyecto inconcluso, Rodó ensaya una "fenomenología de la lectura, que hoy podríamos asimilar (en parte) a la teoría de los «puntos ciegos» de Iser, a las «indetermi-

* PABLO ROCCA (Montevideo, 1963). Es profesor de Literaturas Uruguayas y Latinoamericanas en la Universidad de la República (Uruguay). Su último libro es la edición crítica, prólogo y notas de los *Cuentos Completos*, de Eduardo Acevedo Díaz (Montevideo, Banda Oriental, 1999).

naciones» del texto que el lector ideal debe cumplir². Es cierto, además, que defiende las transformaciones ejercidas por un texto en cada sujeto, cuya "alma" -para decirlo con un vocablo al que era tan afecto- se actualiza a cada lectura: "Si quieres saber si ha cambiado el ritmo de tu alma, y hace ya tiempo que leíste, la vez última, el Quijote, tómalo y léelo otra vez"³.

Este artículo se detiene en su concepción del "contemplador singular", aquel que, de todas formas, será guiado por el crítico (o para el caso, como veremos, por el profesor), ese lector que, según opina Rodó, "por su superioridad de ver tiene para su uso el más precioso ejemplar de cada obra maestra, concurre a que se rectifique y mejore el ejemplar en que lee cada uno de los otros" (op. cit., pág. 964).

Antes de entrar en el núcleo de esta perspectiva selecta, "aristocrática", según le gustaba repetir, es necesario establecer algunas precisiones. Ha observado Carlos Real de Azúa que Rodó "es uno de los últimos escritores que, heredero de la tradición romántica del intelectual como orientador de hombres y de multitudes, intentó ejercer un magisterio (y lo ejerció efectivamente) al margen de toda adscripción de partido o de ideología"⁴. Si bien cuando se afirmó esto se estaba pensando en la estrategia discursiva de *Ariel*, en rigor con la misma fortuna el aserto podría extenderse a todas las demás actividades en las que participó o, aun más, sobre las que intentó crear un disperso pero estable "cuerpo de doctrina": el periodismo, la crítica literaria y, por último y no menos importante (aunque sí poco o nada atendida hasta ahora) la enseñanza, la didáctica de la literatura, las responsabilidades del profesor. Un repaso de estos tres campos de acción civil y cultural -lo que para Rodó podía ser casi un sinónimo-, muestra ese simultaneísmo, esos abordajes en buena medida indiferenciados.

Rodó pudo, en principio, elaborar una escueta serie de ideas propias sobre la actividad crítica, permeadas de idealismo y de una heterodoxa aceptación de las premisas del positivismo, especialmente el concepto de complementariedad entre vida del autor, obra y ambiente social, que trazara Hipólito Taine. Dentro de ese repertorio se alternan la confianza en la ecuanimidad del juicio, la "capacidad para admirar" con la búsqueda del "ideal de perfección, único capaz de engendrar la obra que dura", porque para Rodó "el mejor crítico será aquel que haya dado prueba de comprender ideales, épocas y gustos más opuestos"⁵. En el mismo texto

de *Proteo* antes citado, atribuye a la escritura crítica "una fuerza, no distinta, en esencia, del poder de la creación" (LIV). Por otro lado, en su discurso pronunciado en 1909 sobre "La prensa de Montevideo", analizó las condiciones de producción intelectual en las áreas dependientes y el lugar del periodista en ese marco. Rodó piensa que lo que hoy se llamaría periodismo cultural, en "tierra tal como la nuestra [...] compite con el libro, porque difunde, en formas democráticas y accesibles a todos, los resultados de la cultura humana". Su caracterización del periodista como "jornalero del pensamiento", "especie de improvisador enciclopédico, dispuesto [...] a enterarse y juzgar de todas las cosas", se ajusta a las exigencias del intelectual en América Latina en el siglo XIX, aunque por cierto ese modelo se perpetuó más allá de la mitad de la última centuria.

No muy diferente al espacio que ocupa el periodista en "una tierra tal como la nuestra", debía/ser el del profesor. En el mismo año 1909 en que había leído su discurso ante el Círculo de la Prensa de Montevideo, Rodó dio a conocer un artículo sobre "La enseñanza de la literatura", en el que propuso como labor ideal y, a la vez, imprescindible, la factura "para los estudiantes [de] un texto elemental de teoría de literatura [...] que sólo podría realizarlo quien, teniendo el criterio, el sentimiento y el gusto de un verdadero entendedor de la belleza literaria, tuviese al propio tiempo la vocación evangélica de hacer a las almas nuevas e ignorantes esa obra de misericordia, que consiste en abrir los ojos a la luz de lo bello"⁶.

Por un lado hay un imperativo evangelizador: el del docente; por otro, están las "almas nuevas e ignorantes" de esos alumnos-recipientes, a los que debe colmar el conocimiento de lo bello y lo verdadero, desplegado por esa especie de profeta que los transformará en alumnos-plantas, capaces de brotar, desarrollarse y proseguir su misión en otros, hasta "vencer con honor" la fuente primera de la sabiduría. Estas ideas, repetidas una y otra vez en diversos escritos, no permanecieron en el territorio de las formulaciones ideales. Por el contrario, permearon, colonizaron otros textos, entre otros *Ariel*, y sobre todo, encontraron una práctica específica en el ejercicio de la enseñanza de la literatura que el propio Rodó llevó a cabo en los dos cursos finales de la Sección Secundaria de la Universidad.

Hasta ahora, las características y los fundamentos de esa actividad profesional se encontraban en el plano de las especulaciones o de los

tanteos, cuando no ha sido francamente desvalorizada, hasta por los más adictos. Juan Carlos Sabat Pebet es uno de los casos más curiosos entre estos fieles. En 1931 publicó una antología de textos rodonianos sobre temas y problemas literarios con destino a estudiantes de enseñanza media. Sabat ansiaba estimular a los jóvenes para que entraran en contacto con un autor mal conocido y, ya entonces, poco leído, peligrosa mente amenazado por el frío del bronce. Leer a Rodó, dice su seguidor, "es una necesidad nacional", porque su prosa se vierte en un "castellano modelo, que contrasta con esa fácil versificación tangómana, cuyo destierro debe predicarse desde la cátedra y desde el hogar"⁷. Y aunque este libro se titula Rodó en la *cátedra*, y aunque busca demostrar las virtudes pedagógicas de sus páginas para el aprendizaje de las "bellas letras", paradójicamente Sabat olvida mencionar los desvelos de Rodó por la comunicación de la literatura a los jóvenes, y olvida que el mismo Rodó había sido profesor. Ese acto comunicacional cerraría, esta vez en la práctica, la lección idealista y elitista del "amor vehemente por la vida del arte, que me lleva a combatir ciertas tendencias utilitarias e igualitarias", según propone en *Ariel* (O.C.: 202). Siguiendo los personajes-símbolos de Shakespeare en *La tempestad*, la enseñanza de la literatura por ese maestro inspirado en las fuentes de la cultura clásica (Próspero-Rodó), aleja a los jóvenes de la sensualidad y la torpeza (Calibán), conduciéndolos hacia "la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia" (*Ariel*). Esos ideales minoritarios, por cierto, no podían sino propiciar la inicial consolidación de una sociedad conducida por la élite ilustrada, una élite europeizada que era manifestación del poder económico y que asistía entonces en número limitado de sujetos -asociación cara al arielismo- a las aulas de la educación preuniversitaria montevideana del Novecientos. En este sentido, y quizá no sólo en él, le asiste razón a Felipe Arocena cuando plantea que la concepción rodoniana de la cultura se rige por las nociones clásicas de "orden, de la jerarquía y el respeto religioso del genio. Es una concepción típicamente burguesa clásica que poco después de la época en que escribió el *Ariel*, comenzó a ser subvertida por el incipiente movimiento modernista y su objetivo central de acercar el arte a las transformaciones de la vida moderna y desenmascara el elitismo represivo de una cultura interiormente muerta y separada de la vida cotidiana"⁸. Aun a pesar de este elitismo manifiesto, Rodó cree en la posibilidad de una extensión progresiva y lenta hacia los otros, las mayorías incultas, de las luces benéficas de la cultura, de la mano de una dirigencia lúcida: "La multitud

será un instrumento de barbarie o de civilización según carezca o no del coeficiente de una alta dirección moral" (O.C.: 225). Dicho en sus propios términos simbólicos: Próspero enseña a unos pocos jóvenes a hacerse Ariel, éstos conducen y controlan a los que quedan en estado de Calibán quienes, más tarde, serán convertidos en Ariel o dominados por este modelo. En ese punto, el proyecto rodoniano, y en él, la actividad como profesor, encierra un tímido intento por la superación de los márgenes estrechos de las minorías privilegiadas, una forma *sui generis* de democratizar "desde arriba" a la sociedad por medio de la superioridad espiritual.

II

El 9 de mayo de 1898 el Rector de la Universidad, Alfredo Vásquez Acevedo, encomendó a Rodó que se hiciera cargo de la cátedra de Literatura en la Sección de Enseñanza Secundaria. Sobre tal actividad existe una sola alusión entre la nutrida correspondencia del escritor, comunicada a su amigo Juan Francisco Piquet diez días después de su nombramiento: "Me tiene usted muy atareado con mi designación para ocupar la cátedra de Literatura de la Universidad, vacante como Ud. sabrá por renuncia del Dr. [Samuel] Blixen. En el próximo Junio me haré cargo de la cátedra"⁹.

La mencionada asignatura, en el territorio de la enseñanza oficial, comenzó a funcionar en 1884 cuando le fue asignada a Juan Zorrilla de San Martín¹⁰, quien la ocupó hasta 1890, salvo un lapso en que la dictadura de Máximo Santos lo separó del cargo. Alejado Zorrilla, en el 90 se efectuó un concurso del que resultó ganador Samuel Blixen, sobre quien Rodó dio múltiples pruebas de respeto y hasta de veneración¹¹. Pese a que aún no había empezado la temprana glorificación de Rodó, ya sus páginas iniciales gozaban de la celebración local en los círculos ilustrados. En 1898 no había publicado su estudio sobre Rubén Darío (*La Vida Nueva. II*, 1899) ni, por supuesto, *Ariel*, con los que pronto se transformará en el "Maestro de América". Pero entre 1895 y 1897 consiguió demostrar amplia competencia en los estudios literarios, muchos de ellos divulgados en su *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*. Cuando se lo nombra catedrático de Literatura -por lo demás, el único que existía en la única cátedra oficial específica en

todo el país- ya en Uruguay se lo consideraba un "maestro", aunque acababa de cumplir veintiocho años. Su prestigio aumentó en proporciones gigantescas en el cuatrienio en que desempeñó la docencia, tanto que no sólo llegó a la cátedra librándose del riguroso concurso al que fue sometido su antecesor, sino que volvió a ser eximido de este requisito cuando, con fecha 2 de mayo de 1901, el decano Claudio Williman propuso al Rector la realización de concursos, salvo en el caso de un viejo profesor de Matemáticas y de Rodó "cuyo nombre -decía en el informe- ha trascendido fuera del país, sus trabajos literarios han merecido honrosos juicios de los críticos de América Latina y España"¹².

Un siglo después de haber dictado sus cursos, he podido estudiar un manuscrito con apuntes inéditos, tomados en algunos de los cursos iniciales, quizá en 1898 o 1899, ya que hay pistas de esto en su clase sobre generalidades de Literatura hispanoamericana. Hasta ahora sólo hemos dado a conocer un fragmento relativo a Flaubert en una publicación periódica montevideana¹³. Pero la historia del salvataje de estos manuscritos se remonta a 1964. Ese año el profesor Juan E. Pivel Devoto (1910-1997) visitó en París al crítico compatriota Hugo D. Barbagelata (1885-1971), quien había publicado el primer volumen con cartas de Rodó a diversos corresponsales, entre otros al mismo editor¹⁴. En esa oportunidad, el crítico obsequió al gran historiador uruguayo, a la sazón ministro de Instrucción Pública, una carpeta con 333 folios, redactados con suma corrección y esmerada caligrafía por su hermano Hipólito M. Barbagelata, quien había sido alumno del primer curso que impartiera Rodó¹⁵. Treinta años después de este encuentro, Pivel Devoto nos proporcionó un juego completo de fotocopias.

Del examen de este manuscrito resulta claro que las notas no fueron tomadas en esas hojas directamente, sino que fueron pasadas en limpio de un borrador primigenio, según se verifica por la corrección y la prolijidad con que se hizo el trabajo. Además, en algunas ocasiones, como en los folios 237 y 246, con cierta candidez adolescente, Barbagelata hace comentarios en nota al pie de página, en los que se permite discrepar o, acercar algún matiz personal, como en la observación que hace a una pieza de Víctor Hugo: "No recuerdo si este es el personaje indicado por el profesor, pero de cualquier modo es el que más me agrada". Cerrada la marginalia, consigna entre paréntesis: "Nota del copiadador". De este

modo sugiere, con lealtad ejemplar, que su tarea no ha sido más que la de reproducir las palabras del Maestro. Más allá de esta declaración de fe de alguien que no escribió, conscientemente para la posteridad (o para ser pasto de los especialistas en congresos), es ostensible que el "copiador" -como se autodefine- pudo conservar con éxito los patrones orales del expositor, aunque no obviamente sus ritmos, y respetó con sumo cuidado sus ideas y opiniones, aun en la tímida, en la casi contrita disidencia. Verbigracia, en el folio 237 el profesor dice que "Garibaldi debido a la influencia de Hugo hizo la unidad de Italia" y, en nota al pie Barbajelata consigna con seguridad superlativa: "En esta afirmación hay muchísima exageración".

Como sea, este material aclara de una buena vez algunas incógnitas y corrige inexactitudes cometidas por Emir Rodríguez Monegal, el último gran biógrafo rodoniano y el único que se ocupara con un poco de detenimiento de la breve carrera docente, al examinar el punto en su edición de *Obras Completas*¹⁶, de Rodó. En primer lugar, el "Maestro" no fue profesor durante un trienio como postula el crítico uruguayo sino por un plazo de cuatro años. Su cátedra tampoco se restringió al estudio de las ideas "desde Platón hasta Spencer y Jean Marie Guyau" (loc. cit.), sino que eso es una síntesis parcial o, mejor, bastante torpe del *segundo* curso de Literatura, algo que se corrobora en los programas oficiales publicados en dos folletos por la agencia editorial de Dornaleche y Reyes, en 1897. El curso al que alude el crítico uruguayo y que Rodó con su disciplina habitual debió dictar con sujeción estricta a su desarrollo programático, se dividía en dos partes. La primera de ellas constituía una zona de estética y comprendía dos secciones: una denominada "Sentimientos estéticos", otra bajo el título de "*Belleza*"; en la segunda, se discurría sobre "*El arte y la evolución artística*" y, con mayor cuidado, sobre "*El arte literario*".

Juan A. Oddone y Slanca Paris proponen, con nutrida documentación, que Samuel Blixen confeccionó este programa. No obstante, la sola enumeración de los temas del segmento final autoriza a pensar que José E. Rodó debió incidir en la elaboración del mismo antes aún de su designación para ejercer el cargo, ya que el ítem inicial encierra la "Correlación entre el escritor, la obra y el medio ambiente. Influencia del medio ambiente sobre el escritor y la obra: teorías de Buckle y Taine"¹⁷.

Más interesante, quizá más revelador de los profundos desvelos de quien estaba rumiando por entonces el *Ariel*, sea el segundo ítem: "El genio. Diversas teorías sobre su naturaleza. El genio como producto y como factor del desarrollo de las sociedades. El gusto". El resto del contenido programático remite al estudio de la noción de género y sus diversas manifestaciones, según la preceptiva clásica; forma, estilo (apoyándose en este caso en Spencer y Guyau), imagen y versificación castellana, y se cierra con una discusión sobre "el valor de las reglas en la composición de la obra literaria y en el análisis crítico"¹⁸.

A mediados de 1900 se procesó un intenso debate sobre el carácter de las asignaturas y los planes de Educación Secundaria. Muchos profesores informaron que los textos recomendados eran inútiles por su vejentud o porque no podía hallárselos en plaza. En cambio, Rodó comunicó al rector Pablo de María que el programa de Literatura cumplía con "la formación de cierto gusto literario y la adquisición del conocimiento general de los grandes modelos, a la vez que la preparación de la mediana aptitud de composición"¹⁹. En esos días salía de imprenta *Ariel*, en cuyo apartado segundo puede ubicarse un diálogo con esta propuesta, libre de ataduras de la sequedad típica de todo informe burocrático. Rodó enciende una señal de alarma ante el avance de la educación utilitaria y el consiguiente peligro de "preparar para el porvenir espíritus estrechos, que, incapaces de considerar más que el único aspecto de la realidad con que estén inmediatamente en contacto, vivirán separados por helados desiertos de los espíritus [...] que se hayan adherido a otras manifestaciones de la vida" (O.C.: 213).

Pero los apuntes que sobrevivieron, por lo menos hasta nuevos descubrimientos a esta altura bastante improbables, corresponden al primer año. Esto es: los que comienzan con nociones sobre Literatura, diacrónicamente se pasean por el Oriente, la India (estas dos tratadas con superficialidad, con informaciones de segunda mano), la Biblia, Grecia y Roma, atraviesan la Edad Media, el Renacimiento, continúan la carrera de las edades, pasan de Europa a los Estados Unidos -en los que se detiene en los ejemplos de Fenimore Cooper, Irving, Miss Stowe y Edgard (sic) Poe- y, por fin, ingresan en América hispánica y, particularmente, en Uruguay²⁰.

La vastedad de estos programas, su modernidad (no sólo en el sentido de actualización), así como su dictado a lo largo de cuatro años

lectivos completos, significó un fuerte aporte a la formación autodidáctica de este joven intelectual que, como en la época lo hizo saber a sus amigos, estaba documentándose para la redacción de *Proteo*. Se vio obligado a estudiar con esmero diversas corrientes literarias, propuestas críticas y un sinnúmero de textos de todo el planeta, de todos los tiempos. Sumergido en la dialéctica de la exposición docente, "vigilado" por un auditorio juvenil pero aún así selecto y proveniente de las familias más ilustradas del país, Rodó no sólo consiguió vertebrar su propia cultura literaria, sino que en ese ejercicio contiguo a la escritura de sus escritos mayores, debió interrogarse -primero en la soledad de su despacho, luego en voz alta ante los mudos discípulos-, sobre el estatuto de la literatura, su funcionamiento interno y su lugar en el medio social. Los apuntes muestran, también, la capacidad de Rodó para ordenar sus ideas para una exposición nada digresiva, y transmitir las con una claridad que no siempre concurre en los escritos personales.

"Hablaban con relativa tranquilidad -recordó su alumno Pedro Erasmo Callorda-, mirando a un punto vago del techo; su frase era fluida, limpia de recursos oratorios, como si se oyera a un lector [...] No osaba mirar a sus discípulos; y cuando se cansaba de mirar al cielo raso, miraba, siempre hablando, a la puerta de clase [...] Rodó hablaba con sosiego, a veces con presteza, como si tratara de redactar sus pensamientos a claros"²¹.

En la biografía sobre su amigo que Víctor Pérez Petit se apresuró a escribir, ya publicar apenas a un año de la muerte, se ofrece una versión más entusiasta (o menos aburrida) sobre las dotes pedagógicas del profesor quien, como está claro y era usual en la época, practicaba la exposición pura sin propiciar el método activo, nada de diálogo abierto con los estudiantes:

"[...] no hay uno solo de los que fueron sus discípulos que haya olvidado, seguramente, su "conferencia" sobre el Dante, por ejemplo. La clase, como todas las de la Universidad, duraba una hora. Pues bien; Rodó embriagado por el tema, habló y habló [...] y cuando volvió a la realidad y consultó su reloj, advirtió con espanto que había tenido encerrados a los muchachos tres cuartos de hora más de lo reglamentario. Y éstos estaban tan pendientes de sus labios que tampoco habíanse dado cuenta del tiempo transcurrido"²².

En eso consistía su arcaico método pedagógico: la conferencia, la clase magistral destinada a un público que permanecía en estricto silencio -el que ni siquiera se quebraba al término de la misma-, igual que en el discurso de Próspero a sus discípulos, quien hacía gala de una "voz magistral, que tenía para fijar la idea e insinuarse en las profundidades del espíritu" (O.C.: 207). Esa era una de las claves del "enseñar con gracia", de la que hablaba Anatole France y al que citara en *Ariel* con admiración (O.C.: 223). Así los alumnos-recipientes se convertirían, por obra de la palabra mayor, en alumnos-plantas, como se desprende de estas palabras de Próspero:

"Pienso que hablar a la juventud sobre nobles y elevados motivos, cualesquiera que sean, es un género de oratoria sagrada. Pienso también que el espíritu de la juventud es un terreno generoso donde la simiente de una palabra oportuna suele rendir, en corto tiempo, los frutos de una inmortal vegetación" (O.C.: 207).

De un modo nada ortodoxo esas palabras se multiplicaron entre los ansiosos jóvenes que pretendían aprobar sus cursos de Literatura. Cuando Rodó se encontraba en plena actividad, un año antes de que diera a conocer *El Mirador de Próspero*, en 1912 Daniel Jorro editor publicó en Madrid el libro *Apuntes de historia literaria*. Se trata de un volumen de 560 páginas, que incluye un índice onomástico y varias notas explicativas y ampliatorias de la información ofrecida en el texto central. Según se indica en la portadilla, estos apuntes fueron "Recopilados y ordenados de acuerdo con las lecciones de la Universidad de Montevideo por Alfredo Vázquez Varela. Anotados y modificados en parte por M. Escandón". Este último redactó un prólogo en el que nada aporta sobre lo que aquí nos interesa, es decir, sólo anota generalidades prescindibles sobre el estatuto de la literatura, su valor, su destino.

En 1924, Osvaldo Crispo Acosa ("Lauxar"), ex discípulo de Rodó, refirió las ambigüedades del texto de Vázquez Varela el que, sin reconocimiento ni declaración alguna, se habría fundado en las notas confeccionadas por el profesor para sus clases, pero apartándose de las ideas y las opiniones rodonianas: "De sus lecciones -dice Crispo- sólo queda el recuerdo que guardan sus discípulos. No son de ellas, o si lo son como se ha dicho, no reproducen de ninguna manera su enseñanza, unos Apuntes de Historia Literaria"²³. Mucho antes, Pérez Petit había denunciado que "Estas apuntaciones malevolentes no son ni han podido

ser nunca la obra de Rodó [...] son la obra de algún espíritu mezquino, que recogió un portero, bedel o cosa así de la Universidad, español por más señas, [...] y que no ha tenido otro propósito, personalmente, que el de lucrar con su librote" (op. cit., pág. 124). La vehemencia, la furia de Pérez Petit obedece a que en el libro de Vázquez Varela se le dedica un brevísimo apartado, en el que se lo clasifica como "naturalista decidido y un crítico de la más desenfadada y agresiva acometividad" y se califica a su estilo de "desmañado y vulgar, no pocas veces chabacano y sin vida", reconociéndole, al cabo, "inteligencia luminosa" y "notable vigor en ocasiones"²⁴.

Con la prueba a *posteriori* de los originales de Barbagelata, puede verificarse que, en efecto, Vázquez Varela recogió y retocó las notas que tomó algún ignorado alumno de Rodó, pero sin mencionar jamás al responsable del curso y adicionando pasajes y aun pequeños capítulos, como el dedicado al ofendido Pérez Petit -que, en efecto, no fue tratado por su amigo en los originales de Barbagelata-, tanto como otro, obligatorio y efusivo, para el mismo Rodó. Contra la opinión manejada por Lauxar y por Pérez Petit, hay partes enteras en las que coinciden las referencias, el planteamiento y hasta se reproducen las mismas frases que se consignaron en el centenario inédito. Sólo, con cierta habilidad, hay una rearticulación del desarrollo, algo que en un primer momento puede creerse capitalizable para vender el libro en España. En parte esto debió ser así, pero cuando se ingresa en las dos secciones dedicadas a la literatura uruguaya, que abarcan treinta páginas (161 a 191), empiezan a aflorar gentilicios y efusividades nacionales. Francisco Acuña de Figueroa, al que siempre se menciona sólo por el segundo apellido, se lo califica como "*el autor de nuestro Himno*" (pág. 162); de Bernardo P. Berro y Juan Carlos Gómez se dice que "*pertenecen a la época de la introducción del romanticismo en nuestro pueblo*" (pág. 165). Todo esto, cabe remarcarlo, está igual en el manuscrito de Barbagelata; salvo que en este último se emplea el plural en lugar del singular en la última de las frases citadas.

En la correspondencia de Rodó no hay ninguna reacción ante este libro pirata y, hasta donde sabemos, las airadas acusaciones sobre la inautenticidad de estos apuntes publicados en España, son posteriores a la muerte del Maestro. Tal vez por esa fecha estaba ocupado en muchos proyectos de escritura, en demasiados problemas políticos y quebrantos

económicos personales como para distraerse con las dudosas consecuencias de una experiencia lejana. Al fin de cuentas, mientras fue utilizada, esa guía para estudiantes no sería "ese humilde libro que sueño", del que habló en su artículo "La enseñanza de la literatura", pero al menos servía para multiplicar su prestigio (y su mito) entre las nuevas promociones.

En otros ámbitos, la iniciativa de tan singular plagario debió ser recibida como una solución providencial por los "*contempladores singulares*", esos estudiantes que debían enfrentarse al programa inabarcable auxiliados por unos pocos manuales nacionales, redactados por Samuel Blixen con esmero y saber, aunque demasiado concentrado en Francia, España y Alemania -en lo que atañe a los siglos XVIII y XIX y con un criterio en exceso acumulativo de referencias, títulos y nombres de autores y no tan cerca de la necesaria glosa ligera del texto particular a estudio²⁵. La insuficiencia de esta ayuda llevaba a que, si se conocía el francés, podía apelarse a otras tantas guías redactadas en esta lengua, como el *Tableaux d'art et de littérature*, de Blaze de Bury o el *Tableau des littératures anciennes et modernes* o, más específica mente, los *Nouvelles études critiques sur l'histoire de la Littérature française*, de Brunetiére. Con más fortuna, se acudiría a los algo obsoletos tratados sobre estética de Milá y Fontanals y sobre historia literaria de Barros Arana, los que usaba Zorrilla de San Martín en sus tiempos como textos obligatorios²⁶, y a los que Rodó no dudó en invocar cuando tuvo que encarar las literaturas en lenguas romances (por ejemplo, en los folios 85 y 87). Peor aun, los atribulados jóvenes se veían forzados a una fatigosa consulta de las fuentes directas de aquellos textos sobre los que no daban noticia ni unos ni otros manuales, particularmente si había que tratar las dos unidades postreras, relativas a "las literaturas Sudamericanas" y a Uruguay.

No sabemos si el artífice de las facilidades para el rápido aprendizaje de la literatura, el enigmático señor Vázquez Varela, fue español o criollo, pero difícil que fuera portero o bedel. En mi poder consta un ejemplar de *Causas de la delincuencia. Tesis presentada para optar al grado de doctor en jurisprudencia* por Félix Ylla²⁷, dedicado "A mi querido condiscípulo A/f. Vázquez Varela de su affmo amigo". No hay duda: era estudiante, y avanzado. Sea quien fuere, lo único seguro es que con este libro obtuvo una compensación extraordinaria a la de su salario.

III

Por su parte, los apuntes de Barbagelata en el curso rodoniano muestran, siempre, el amplio dominio bibliográfico de quien es capaz de citar, con buen manejo y plasticidad, no sólo a los previsibles Renan, Guyau, Valera o Menéndez y Pelayo, sino también ciertas observaciones de Voltaire y Lamartine sobre Dante, o de Baudelaire y de Zola sobre Flaubert, cuyos libros aún no se habían traducido al español; asimismo sabe describir las principales novelas de Dostoiewski, cuya obra sólo se había trasladado al francés -entonces y durante muchos años más- y conoce en detalle la literatura española de la época. Aunque la vastedad del programa lo obligaba a esbozar un ceñido compendio de una obra particular o de un período, quizá las ideas más cinceladas se encuentren en el estudio de la literatura hispanoamericana, dentro de la que no vacila en oponer reparos a Zorrilla de San Martín y el mismo Eduardo Acevedo Díaz, escritores estos que estaban en plena actividad creadora -en vecindad estricta con el profesor- y, por lo tanto, con el oído muy atento a cualquier reconvención, y más si esta salía de la única cátedra de literatura que existía en el país. Las ideas estéticas de Rodó quedan al desnudo en el manuscrito. En medio de extensas y a menudo tediosas descripciones de argumentos, listas de nombres, taxonomías, se deslizan sus obsesiones con el trazo grueso y la apelación redundante con que suelen formularse ante un público juvenil. En una carta a Unamuno, fechada el 25 de febrero de 1901, elogia una alocución del filósofo para estudiantes españoles, y comenta: "Bien sabe usted cuán de mi gusto es este género de sermones laicos en que se habla a la juventud" (O.C.: 1383). Un sermón es, en un sentido fundamental, su *Ariel*, porque esa era la dirección que seguía en sus clases: la prédica para conquistar el "alma" para la ciclópea empresa de dotar a un país nuevo de una cultura vigorosa y "civilizada". A cada rato salta en su curso la admiración por el equilibrio apolíneo, por la tendencia clásica y "el superior acuerdo entre el buen gusto y el sentido moral", del que habla en *Ariel* (op. cit., pág. 220). "Hechos grandes implican estilo noble", dice de *La Ilíada* (folio 30) y, a la inversa, ninguna nobleza asiste a Rabelais quien siendo extraordinario en su *Gargantua et Pantagruel* peca, no obstante, por exceso de "grosería" (folio 198); Hugo, por su lado, tiene el "defecto de la versatilidad en política", además de una "imaginación frenética" que afecta sus composiciones (folios 237-238). La Biblia, los poemas homéricos, *La Eneida*, la *Commedia* de Dante, los dramas shakesperianos

(sobre los que, infelizmente, no hay apuntes), *Don Quijote de la Mancha*, *El Alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca y el *Fausto*, de Goethe, se ganan los mayores entusiasmos. Y porque celebra las "altas" creaciones del espíritu en que se manifieste un equilibrio entre imaginación y naturaleza, condena los juicios de Voltaire "crítico eminente pero corazón seco e insensible a las bellezas", en la medida en que éste desprecia a Dante y a Shakespeare (folio 105). Por lo mismo, a propósito de Zola, dicta a sus alumnos:

"Zola ha dicho que los escritores deben hacer una reproducción exacta de la vida. En los escritores no debe intervenir para nada la imaginación, debe recibir la inspiración de las acciones de la vida y reproducirlas con la fidelidad y exactitud de una placa fotográfica. Así concebido el realismo es esta una escuela falsa y estrecha, empequeñece el campo de las artes. Ahora que ya pasó el predominio del naturalismo podemos juzgar con imparcialidad: sus afirmaciones son inexactas; sostiene [Zola] que una obra literaria será tanto mejor cuanto más exactamente reproduzca la vida, cuanto más se parezcan sus personajes y acciones a los personajes y acciones que vemos en la realidad. Si este precepto tan falso fuera verdadero en las artes no podríamos aducir en su favor muchos de los ejemplos que podremos citar en contra; resultaría que una estatua de cera pintada y vestida sería una obra de mayor mérito que una estatua clásica, pues la primera se parece más a una persona que la segunda. Sin embargo, una persona que en un museo ve una estatua en cera y que en determinada circunstancia pueda creer que es una persona real no dirá seguramente que es de más mérito que una estatua clásica aun cuando esta sea de mármol. En pintura pasaría lo mismo y podemos citar muchos ejemplos.

Un cuadro no reproduce un paisaje, como lo reproduce un panorama o un sinforama (sic), no obstante sean estas reproducciones más exactas nadie deja de comprender que aquellos tienen más alto valor artístico y para decirlo en una palabra, la fotografía por tener un elevado carácter de exactitud tendría más mérito que la pintura o la escultura" (folios 241 y 242)

A la luz de esta extensa cita, acertada es la afirmación de Mario Benedetti -retomada y hecha suya por Roberto Fernández Retamar²⁸- en cuanto a que Rodó fue un hombre del siglo XIX, de ese que en estos

Apuntes llama "nuestro siglo" (folio 299). Y como consecuencia directa de esta filiación, siempre priva en sus valoraciones la tríada taineana medio-obra-genio, postulando en varios momentos que las literaturas sólo "son originales [cuando] reflejan la expresión del carácter de sus pueblos"²⁹. Salvo las apreciaciones sobre las desventajas de la fotografía sobre la pintura, lo anterior no era novedad estricta por más que se reconfirmen ciertos valores, determinadas apreciaciones e ideas y por más que se expresan con más soltura y claridad otras. Una novedad absoluta, en cambio, es su enfoque discriminatorio y -dígase sin vacilaciones- machista de la sociedad y del arte. En un pasaje sobre Madame de Stael, por ejemplo, el discípulo Barbagelata-Ariel anota -sin disidencia en el punto- que Próspero-Rodó habría señalado que esta escritora francesa "no, agregó ninguna idea nueva, lo mismo que todas las mujeres que han sido escritoras no tiene el atributo de la invención, se limitaba a exponer las ideas de los demás" (folio 233). El profesor Samuel Blixen, el tan querido predecesor de Rodó, había hecho en 1893 una evaluación muy distinta en su tratado para la enseñanza de la literatura:

"Mme. de Stael ha demostrado poseer suprema independencia intelectual; una alta comprensión de las cosas y una organización filosófica y razonadora, con grandes facultades de emoción. Comparada con Chateaubriand, Mme. de Stael se muestra superior en ideas, y por eso, mientras que aquél sólo pretendía conmover, ella trataba de persuadir. Tuvo además, esta insigne escritora, el mérito de haber sido la primera que abrió á la Francia los horizontes del romanticismo, iniciándola en el conocimiento de las literaturas del Norte"³⁰.

Rodó insistirá aún con mayor violencia en el caso de la escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, a la que dice estimar mucho, sobre todo porque "Lo que [se] admira es el genio varonil de esta poetisa; nunca se inspira en temas débiles o afeminados, siempre se inspira en temas enérgicos: la patria, la libertad, la religión. La forma es varonil, vigorosa, robusta, y por esto leyendo una de sus obras, sin conocer el autor, cualquiera dice [que] son obras de un hombre, de un espíritu masculino" (folios 297 -298).

Esta abierta misoginia de Rodó puede vincularse con la peripecia vital de quien no conoció a fondo la psicología femenina, un hombre que

oculta siempre su cuerpo en lo público y hasta en las páginas íntimas, un hombre que -según han escarbado sus biógrafos- no frecuentó el trato con mujeres salvo con algunas prostitutas, como está documentado en el póstumo y hasta ahora fragmentario "Diario de viaje" (O.C.: 14831500), el único texto en que se asoma alguna aventurilla cifrada y hasta -como sugiere Rodríguez Monegal-"un posible acto de *voyuerismo*. Los apuntes de sus clases hablan de otra aventura, la que corresponde al insaciable espíritu de un intelectual entre dos siglos que aspiró a la universalidad en un rincón del mundo, entonces moderno y pujante. Allí, donde habló a la juventud en la cual -igual que Próspero en *Ariel*- debió confiar como "sangre y músculo y nervio del porvenir" (O.C.: 245).

Notas:

1 "[La facultad específica del crítico]. *Proteo*. LIV. en *Obras Completas*. José Enrique Rodó. Editas con introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal. Madrid. Aguilar, 1967 (2ª ed. aumentada y corregida): 964. col. 1.

2 *José Enrique Rodó: crítico literario*. Jorge Ruffinelli. Alicante. Generalitat Valenciana/ Instituto de Cultura Juan Gil Albert. 1995: 33.

3 *Proteo*. XXX, en *Obras Completas*. op. cit.: 926. col. 1.

4 Prólogo a *Motivos de Proteo*. Carlos Real de Azúa, en *Ariel/ Motivos de Proteo*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, vl. 3. 1975: XLVI.

5 "Notas sobre crítica", José E. Rodó, en *Obras Completas*: 822. col. 2. [Fechado el 10 de enero de 1896].

6 "La enseñanza de la literatura", José E. Rodó, en *Obras Completas*: 531. col. 1. [Incluido en *El mirador de Próspero*, 1913].

7 *Rodó en la cátedra*. Juan Carlos Sabat Pebet. Montevideo. Publicación de la Asociación E. "José E. Rodó". MCMXXXI: 25.

8 "Ariel, Calibán y Próspero.: Notas sobre la situación cultural de las sociedades latinoamericanas", Felipe Arocena, en *El complejo de Próspero*. Ensayos sobre cultura, *modernidad y modernización en América Latina*. Montevideo. Vintén. 1993: 180-181.

9 *Cartas de José Enrique Rodó a Juan Francisco Piquet*. Montevideo. Biblioteca Nacional. 1979. Introducción y notas por Wilfredo Penco: 86.

10 Véase *Historia de la Universidad de Montevideo. La Universidad Vieja, 1849-1885*. Juan A. Oddone/ Blanca Paris de Oddone. Montevideo. Universidad de la República, 1963.

11 *La Universidad uruguaya desde el militarismo a la crisis (1885-1958)*, T. 11, Juan Oddone/ Blanca Paris. Montevideo. Universidad de la República. Departamento de Publicaciones. 1971: 278. Véanse los siguientes textos de Rodó: "Samuel Blixen", en *El mirador de Próspero*, 1913: 628-630 de *Obras Completas*. op. cit. [Monumento a Samuel Blixen], en op. cit.: 1159-1160.

12 Cit. en *La Universidad uruguaya del militarismo a la crisis*, op. cit.: 292, nota 653.

13 *El País Cultural*. Montevideo, VIII, W 398. 20 de junio de 1997: 4.

14 *José Enrique Rodó. Epistolario*. Con dos notas preliminares de Hugo D. Barbagelata. París, Biblioteca Latino-Americana. 1921.

15 Se trata de hojas rayadas y foliadas con números impresos (pares a la izquierda e impares a la derecha de la página), de 19.5 cm de ancho por 29.00 cm. de largo.

16 Introducción General. 1: Vida y carácter, 1895-1900. Emir Rodríguez Monegal, en *Obras Completas*. José E. Rodó. Madrid. Aguilar. 1967 (2ª edición): 29. col. 2.

17 En su monumental obra sobre la Universidad. J. A. Oddone y B. Paris estiman que correspondió a Blixen la reforma del programa de 1889, introduciendo *las tendencias naturalistas y la*

crítica realista de inspiración zoliana. Basta advertir que en el primer punto de su programa al analizar ..los sentimientos estéticos.., encabezaba la lista con la teoría evolutiva de Spencer en el estudio del desarrollo artístico, (op. cit.. Tomo 11. pág. 278). Esta línea de trabajo puede verse en su manual didáctico *Estudio compendiado de la literatura contemporánea*, publicado en dos números de los *Anales de la Universidad*. Año 11. Tomo IV, de setiembre y octubre de 1893. págs. 585-666 y 773-875, respectivamente. Con todo, insisto, dada la amistosa cercanía entre Rodó y Blixen (quien le llevaba sólo cinco años de edad). éste pudo reclamar consejo al primero.

18 *Programa del* (sic) *Literatura. Segundo año*. Universidad de Montevideo. Sección de Enseñanza Secundaria. Montevideo, Imprenta Artística de Dornaleche y Reyes. Calle 18 de Julio. núms. 77 y 79, 1897, 6 págs.

19 Nota fechada el 31 de mayo de 1900. cit en Oddone/Paris, op. cit.: 290.

20 *Programa del* (sic) *Literatura. Primer año*. Universidad de Montevideo. Sección de Enseñanza Secundaria. Montevideo. Imprenta Artística de Dornaleche y Reyes. Calle 18 de Julio. núms. 77 y 79, 1897.8 págs.

21 Cit por Rodríguez Monegal. op. cit.: 29-30.

22 *Rodó, su vida, su obra*, Víctor Pérez Petit. Montevideo. Imprenta Latina, 1918: 125.

23 -José Enrique Rodó", Lauxar (seud. de Osvaldo Crispo Acosta), en *Motivos de Crítica*. Montevideo. Biblioteca -Artigas', Colección de Clásicos Uruguayos. T. 111, 1965: 13. [1924, 1945].

24 *Apuntes de historia literaria*. Alfredo Vázquez Varela, anotados y modificados en parte por M. Escandón. Madrid. Daniel Jorro Editor. [1912]: 171.

25 Se trata de *Prolegómenos de literatura e historia compendiada de las literaturas de Oriente, desde su origen hasta el IV siglo de nuestra era; acompañada de un florilegio...* Montevideo, Barreiro y Ramos, 1892. *Estudio compendiado de la literatura contemporánea desde 1789 a 1893*. Montevideo, Dornaleche y Reyes, 1894 (tres tomos). (Como se dijo en la nota 17, una primera versión de este libro apareció en dos entregas de los *Anales de la Universidad*: tomo IV, setiembre de 1893: 584-666 y octubre de 1893: 773-875.

26 Véase Oddone/ Paris. op. cit.. Tomo '11: 278. nota 622.

27 Publicada por la "Universidad de Montevideo. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Montevideo. Imprenta Rural á vapor, Florida 84. 1892.

28 *Rodó, el pionero que quedó atrás*. Mario Benedetti, en *Literatura uruguaya, siglo XX*. Montevideo, Seix Barral. 1997. (Originalmente con el título *Genio y figura de José Enrique Rodó*. Buenos Aires. EUDEBA, 1969). *Todo Calibán*, Roberto Fernández Retamar. Buenos Aires. *Milenio*, N° 3, 1995.

29 En la misma línea véase, por ejemplo: [...] *Italia fue la cuna del Renacimiento* [debido a] un cierto *sentimiento pasional, nacional y patriótico que tienen los italianos para hacer resucitar la cultura romana reivindicando así su gloria*" (folio 127).

30 "Literatura francesa (desde 1789 a 1893)". Samuel Blixen, en *Estudio compendiado de la literatura contemporánea*, en *Anales de la Universidad*, Montevideo. Año 11, Tomo IV, setiembre de 1892: 596.

Un texto inédito de José Enrique Rodó*

La literatura

La literatura hispanoamericana es semejante a la de los Estados Unidos; mientras estuvo sometida al yugo de la metrópoli no hubo literatura y no solamente por esto sino porque España tenía en sus colonias un régimen intolerante; la censura no sólo prohibía la lectura de los libros de la religión católica, sino que también impedía la lectura de obras de grandes autores españoles. Por ejemplo, *El Quijote*, las obras de Calderón y Lope. Eran raros los colonos americanos que hubieran leído a Calderón o Cervantes. Para probar esto diremos que uno de los ingleses que formó parte de la expedición que tomó Montevideo, dice que en esta ciudad, en los primeros años de este siglo, había una sola librería y no pudo encontrar en ella ninguna obra de Calderón, Cervantes, Lope, etc; sólo encontró libros de misa y devocionarios.

Podría decirse que estas colonias si no tenían vida propia podían cantar las glorias de la metrópoli, porque políticamente formaban parte de esa nación; pero no había sentimiento de nacionalidad. La prueba la tenemos en que Humboldt vio que las tradiciones históricas españolas no tenían influencia en el sentimiento americano. También se ha dicho

* Fragmento de los "Apuntes inéditos del curso de Literatura de José Enrique Rodó", impartido en la Universidad de Montevideo, tomados por Héctor H. Barbagelata hacia 1898 o 1899, folios 294-300. Sigue al fragmento transcrito un capítulo exclusivo sobre literatura uruguaya. La ortografía ha sido modernizada (P.R.).

que habrían podido inspirarse en las bellezas de la naturaleza física, naturaleza extraordinaria, magnífica, exuberante, propia para la inspiración de un poeta. No sucedió así y la causa se explica: en la literatura española la naturaleza física nunca había sido descrita y como los americanos se ceñían a los modelos españoles, tampoco se inspiraron en ella nunca.

A estas causas se agrega que durante la dominación española esta nación pasaba por un período de decadencia literaria. En el siglo XVII estaban los gongóricos; en el siglo XVIII, el prosaísmo; todo esto influyó para que América, en la época colonial, no tuviera literatura de mérito. A pesar de esto, América dio a España dos grandes personalidades históricas en la época del coloniaje: uno de ellos es Alarcón, representante dramático del siglo XVIII, y la monja mejicana Juana Inés de la Cruz, que cultivó la poesía mística. A fines del siglo XVIII, cerca de la independencia, hay cierto renacimiento literario en América; se desarrolló en ella el amor a las ciencias, a las artes, a la cultura intelectual; se fundaron academias científicas y literarias y se imprimieron los primeros periódicos.

El verdadero renacimiento de esta literatura es cuando la Independencia; estalla el movimiento revolucionario y vienen poetas y escritores que dan voz al sentimiento de independencia. Por una coincidencia feliz, los poetas americanos cuando quisieron cantar la independencia encontraron un modelo en Quintana que dio expresión al sentimiento de independencia contra la invasión extranjera. En esta época la literatura es monótona, no expresa más que un sólo sentimiento, una sola idea: el sentimiento y la idea de la libertad. Esto trae el defecto de la monotonía.

Heredia. La literatura cubana es la que ha dado nombres más gloriosos a la literatura americana. Hoy es opinión de los críticos que Heredia es uno de los primeros poetas de América. Lo que contribuye a la gloria de Heredia es que fue el único que no se limitó a cantar el sentimiento de libertad, sino que cantó otros, sobre todo el de admiración de la naturaleza física. Es el primer poeta que se inspiró en la belleza de la naturaleza americana. Su principal obra es la "Oda al Niágara".

Heredia había leído *René* y *Atala*, de Chateaubriand y vio la descripciones que este autor hacía de la naturaleza americana e hizo lo mismo en su "Oda al Niágara". Esta obra es una descripción de la

naturaleza, una descripción lírica, porque en ella expresa los sentimientos que le despierta la naturaleza. Tiene otra composición que escribió en México, inspirado por las bellezas de las ceremonias mexicanas, ésta se titula "Teocalis de Cholula". Menéndez y Pelayo dice que ésta aventaja en inspiración a la primera.

Sin dejar de ser clásico por la forma, Heredia era romántico por el sentimiento; pertenecía a la misma escuela que Chateaubriand, Byron y Espronceda.

Olmedo. Nació en Guayaquil (Ecuador); es el poeta de Bolívar, canta las glorias de este héroe. Su principal oda canta la victoria de Junín, pero no solamente a ésta, pues nos habla incidentalmente de la victoria de Ayacucho. Olmedo imita a Quintana; el defecto principal de aquella oda es la desigualdad: aliado de trozos de gran inspiración hay fragmentos de inspiración pálida y desmayada; los otros defectos pueden imputarse a la escuela a que pertenecía Olmedo, la escuela clásica, que está llena de ejemplos de las literaturas clásicas, ejemplos inoportunos en esta época. Todos los defectos de esta oda fueron señalados de una manera admirable por el mismo héroe a quien cantaba, por Bolívar, pues éste le escribió una carta en la cual con lucidez admirable señalaba los defectos de esta obra; Bolívar además de militar era un talento literario.

Otra oda es la que compuso en honor del General Flores por su victoria en la batalla de Miñarica. El defecto de esta oda es que el genio no debe emplearse en la exaltación de las glorias dudosas de la guerra civil; estos temas son pobres para la inspiración de un poeta; pero por el mérito literario iguala o supera a la oda anterior.

Estos dos poetas, Heredia y Olmedo, pertenecen a la época inicial. Ahora viene la época romántica. El romanticismo influyó mucho en la literatura americana, contribuyó a dar a cada literatura el carácter nacional, hacer de ellas la expresión de la vida de un pueblo. Entre los románticos tenemos:

Gertrudis Gómez de Avellaneda. Es poetisa cubana. Valera ha dicho que Gertrudis Avellaneda es la primera poetisa que ha escrito en idioma castellano, desde el principio de la literatura hasta nuestros días. Ninguno ha cultivado la poesía con el éxito de ésta. Lo que admira es el genio

varonil de esta poetisa; nunca se inspira en temas débiles o afeminados, siempre se inspira en temas enérgicos: la patria, la libertad, la religión. La forma es varonil, vigorosa, robusta, y por esto leyendo una de sus obras, sin conocer el autor, cualquiera dice [que] son obras de un hombre, de un espíritu masculino.

Además de la poesía lírica cultivó la poesía dramática y la novela. Del primer género tenemos dos obras: *Alfonso Munio* y *Baltazar*; son tragedias semejantes a las de Byron. En cuanto a sus novelas no citaremos el nombre de ninguna porque, se dice, que de todas sus obras son las que menos valen.

Andrés Bello. Es un autor de la primera mitad de este siglo y entre todos los de esta época ninguno con mayor razón merece el título de literato. Olmedo y Heredia tuvieron gloria por la inspiración no por la cultura; Bello es un autor de gran cultura. Había leído muchas obras literarias. Entre sus obras poéticas tenemos la "Oda a la agricultura de la zona tórrida", que se parece por el espíritu a la oda de Heredia; se inspira como aquella en las bellezas de la naturaleza americana, pero se diferencia de ella en que no se inspira en la naturaleza salvaje, agreste, espontánea, sino que canta a la naturaleza modificada por el cultivo del hombre; se inspiró para hacer esta oda en las "Geórgicas", de Virgilio. Esta oda es en cierto modo lírica y didáctica.

Además de la poesía cultivó la traducción poética; tradujo al castellano *La oración por todos*, de Víctor Hugo y esta traducción es un modelo porque la poesía no pierde nada de su fuerza y de su belleza al pasar a otro idioma. Además de esto es un tratadista de derecho internacional, un gramático, autor de una obra original y profunda y por último fue crítico. Los trabajos críticos sobre el *Poema del Cid* y sobre la literatura española de la Edad Media, siempre serán citados con admiración.

Olegario Andrade. Nació en Entre Ríos y murió en Buenos Aires. Pertenece a una época posterior a la de Sarmiento. Es para muchos el primer poeta americano de la primera mitad de nuestro siglo. Su poesía tiene dos méritos principales: la grandeza de los temas y la exhuberancia de la imaginación. Se inspira en temas grandes: la patria, la libertad, el progreso humano, la civilización, la gloria de los grandes

hombres. Toma como modelo a Víctor Hugo y lo imita en sus méritos y en sus defectos. Es un Víctor Hugo en pequeño; tiene todos sus méritos y sus defectos. Entre éstos figuran el abuso de la imaginación, la falta de buen gusto.

Sus principales cantos líricos, son: "La Atlántida", "Prometeo", "San Martín y Nido de Cóndores", "Víctor Hugo", "Defensa de Paysandú", etc. En "La Atlántida" trata del porvenir de la raza latina en el continente americano. En "Prometeo" desarrolla un argumento semejante al que trató Esquilo. En "San Martín y Nido de Cóndores", canta las glorias de San Martín. En "Víctor Hugo" recuerda el nombre de los principales poetas de la humanidad y hace la apología de Víctor Hugo.

Cuando Andrade quiere cantar sentimientos suaves y delicados, decae. Es un poeta enérgico, varonil, robusto.

Sarmiento. La literatura argentina es entre todas las americanas la que primero ha recibido el influjo del romanticismo. Los elementos argentinos fueron desterrados por la tiranía de Rosas. Muchos se refugiaron en Montevideo, otros fueron a Chile; entre los últimos se encuentra Sarmiento. Este además de un gran literato era un estadista, educacionista, militar, etc.

Entrando a estudiar sus obras literarias diremos que es el autor de *Facundo* o *Civilización y Barbarie*. Al hacer esta obra se propuso componer un panfleto que demostrara los inconvenientes del gobierno de Rosas. Publicó estos artículos como folletines de un diario de Valparaíso; pero aunque Sarmiento sólo quiso hacer un panfleto, la obra resultó de mérito literario y social: lo primero por los méritos del estilo y lo segundo porque es el primer estudio histórico serio hecho a propósito de la Independencia americana.

Nótase en las obras de Sarmiento que son medianamente correctas; sin embargo, no hay escritor americano que haya hecho una obra más genial. Las descripciones que hace Sarmiento son modelos inimitables.

Además de *Facundo*, escribió *Recuerdos de Provincia*, narración de hechos sucedidos en su niñez; y otra obra que dejó inconclusa ya la que llamó *Conflictos y Armonías de las Razas en América*.

Otros escritores.

Argentinos: Echeverría, iniciador del romanticismo y Mármol, autor de versos en los cuales fustigó a Rosas.

Chilenos: Sanfuentes, el primer autor chileno de verdadero mérito.

Peruanos: Ricardo Palma, autor popular, conocido por las narraciones o cuentos de la época colonial.

Ecuatorianos: Montalvo, que es según muchos el autor más correcto de América.

Colombianos: Gregorio Gutiérrez González, poeta descriptivo y Miguel Antonio Caro, crítico eminente.

Venezolanos: Pérez Bonalde, autor de traducciones de Heine.

Mexicanos: Flores, poeta descriptivo y Acuña, poeta lírico que busca inspiración en Byron y Espronceda; pertenece a una escuela filosófica escéptica.