

AUTENTICIDAD Y UTOPIA: EL REPARTO DE LO SENSIBLE EN PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, ALFONSO REYES Y MARIANO PICÓN SALAS

AUTHENTICITY AND UTOPIA: THE DISTRIBUTION OF THE SENSIBLE IN PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, ALFONSO REYES, AND MARIANO PICÓN SALAS

DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis20178.16.04>

IOANNIS ANTZUS RAMOS*

American University in Dubai, Emiratos Árabes

Fecha de recepción: 30 de noviembre de 2016

Fecha de aceptación: 18 de abril de 2017

Fecha de modificación: 3 de mayo de 2017

RESUMEN

En este trabajo abordo el pensamiento cultural y estético de Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y Mariano Picón Salas. Para ello me centro principalmente en los ensayos que los tres escritores publicaron en los años veinte y treinta del siglo pasado y destaco las afinidades entre sus planteamientos. Al analizar sus ideas sobre la cultura y la estética del continente concluyo que los tres intelectuales propusieron una misma ordenación del mundo. La utopía occidentalista que ellos anhelaban está marcada por las nociones de consenso y autenticidad y tiene implicaciones políticas.

PALABRAS CLAVE: Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Mariano Picón Salas, ensayo hispanoamericano, literatura hispanoamericana.

ABSTRACT

In this article, I study the cultural and aesthetic thought of Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, and Mariano Picón Salas. In order to do this, I take into consideration the essays that the three writers published in the 1920s and 1930s, and I underline the similarities among their ideas. The analysis of their cultural and aesthetic thought shows that the three intellectuals proposed a similar order of the world. The pro-Western utopia that they longed for is marked by the notions of consensus and authenticity and has political implications.

KEYWORDS: Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Mariano Picón Salas, Spanish American Essay, Spanish American Literature.

* yananra@hotmail.com. Doctor en Literatura Hispanoamericana. Universidad de Salamanca.

En el presente artículo planteamos una lectura comparada de la concepción cultural y estética de tres grandes intelectuales hispanoamericanos de la primera mitad del siglo xx, Pedro Henríquez Ureña (República Dominicana, 1884 - Argentina, 1946), Alfonso Reyes (México, 1889-1959) y Mariano Picón Salas (Venezuela, 1901-1965). Para llevar a cabo nuestro análisis abordaremos fundamentalmente su particular manera de concebir la utopía como síntesis dialéctica y occidentalista y las consecuencias de esta idea. Ante la amplitud de sus obras, nos centraremos sobre todo en sus ensayos publicados alrededor de 1930, momento en el cual Mariano Picón Salas, el más joven de los tres, comenzó a editar sus primeros escritos importantes.

Conviene dejar claro desde el principio que en este artículo nos distanciamos de una tendencia crítica que ha destacado el carácter humanista y despolitizado de la obra de estos tres intelectuales¹. Sin desconocer los méritos de estos aportes clásicos, a nosotros nos interesa destacar “el reparto de lo sensible” (Rancière, *El reparto* 10-11) que se halla en la base de sus planteamientos culturales y estéticos y que, de alguna manera, los constituye. Es, además, en relación a este “reparto” que se puede establecer una afinidad muy sólida entre el pensamiento de los tres ensayistas. Como ya indica la alusión precedente, para llevar a cabo nuestro análisis seguimos las ideas del filósofo Jacques Rancière, quien ha establecido la complementariedad entre la política y la estética. Este pensador ha planteado que la literatura surgió como tal a finales del siglo xviii cuando se quebró el sistema coherente que había instituido la poética clasicista y se originó lo que él llama la “literariedad democrática”. Con el quiebre de la relación unívoca entre las palabras y las cosas que era el paradigma de la estética clasicista, la literariedad dejó de ser una propiedad específica del lenguaje literario. Ante una palabra carente de orden se hizo necesario establecer uno y, por eso, los diferentes pensadores de la estética moderna tratarán de reglar este nuevo paradigma literario de acuerdo al cual cualquier palabra y cualquier texto podían ser literatura (*Politique* 22).

De manera paralela, el pensamiento político moderno intentará establecer pautas y límites a la igualdad democrática surgida como consecuencia de la Revolución Francesa (1789). En los dos casos había que ordenar lo que carecía de orden, es decir, había que establecer un determinado “reparto de lo sensible”. Y ello da lugar tanto a una estetización de lo político como a una politización de la estética. Creo que en el párrafo que citamos a continuación se aprecia bien lo que Rancière entiende por esto último. Al hablar sobre el exceso que los críticos de su época le reprochaban a Flaubert, dice Rancière: “Mais l'excès

1. En el caso de Alfonso Reyes, esta visión se aprecia por ejemplo en estudios como los de Morales, Robb, Aponte o Stabb. En lo que respecta a la obra de Mariano Picón Salas, muchos de los trabajos dedicados a ella se quedan en lo puramente anecdótico (Feliú Cruz), mientras que otros reivindican su carácter humanista (Álvarez) o establecen relaciones entre la obra y la biografía (Consalvi, Siso Martínez). En el caso de Pedro Henríquez Ureña ha primado igualmente un enfoque biográfico o filológico.

n'est pas statistique. Il se définit par rapport à une harmonie supposée entre le compte des corps et celui des mots et significations. Ce qu'il faut comparer, ce n'est pas la densité sociale des corps et leur densité romanesque. C'est l'ordre ou désordre du rapport entre les corps et les mots qui régit ces deux formes de fiction que sont la fiction politique et la fiction littéraire"² (*Politique* 50). A partir de estos planteamientos del filósofo francés, hemos podido apreciar que las ideas culturales y estéticas de Henríquez Ureña, Reyes y Picón Salas resultan afines porque establecen un mismo "reparto de lo sensible" que se manifiesta sobre todo en las nociones de autenticidad y de utopía. Es importante destacar asimismo que las afinidades entre los tres intelectuales no fueron fruto de la casualidad, sino del hecho de que sus obras reaccionaron de manera paralela ante una situación histórica e ideológica semejante. En efecto, a pesar de la diferencia de edad, los tres pertenecieron a un mismo movimiento intelectual, a saber, aquel que surgió en Hispanoamérica en las primeras décadas del siglo xx con la intención de superar a un tiempo la hegemonía de la oligarquía y el positivismo que la legitimaba. Ante esta dupla que normalizaba la dictadura de Porfirio Díaz en México (1876-1911), la de Juan Vicente Gómez en Venezuela (1908-1935) y la República Parlamentaria en Chile (1891-1925), estos letrados propusieron nuevos vínculos de poder-saber en los que veían la posibilidad de redefinir la identidad nacional y continental y de justificar su propia funcionalidad social. Esta necesidad de transformación política e ideológica debe verse además en relación con un contexto de profundos cambios a nivel internacional, más si cabe cuando Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes salieron de México en 1914 y 1913, respectivamente, y residieron durante muchos años en diferentes lugares³. El quiebre de las certidumbres científicas de finales del siglo xix fue una reacción a la primera Gran Guerra (1914-1918) y tuvo consecuencias profundas en todos los órdenes de lo real. Entre otras cosas, llevó a un cuestionamiento de las clases dirigentes y provocó el surgimiento de la vanguardia histórica y de movimientos políticos que tendrán una repercusión universal como la Revolución Rusa (1917).

En el contexto propiamente hispanoamericano, el comienzo de la transformación intelectual a la que nos estamos refiriendo tuvo lugar en el Ateneo de la Juventud,

2. "Pero el exceso no tiene que ver con la estadística. El exceso se define en relación a una supuesta armonía entre la cuenta de los cuerpos y la cuenta de las palabras y las significaciones. Lo que hace falta comparar no es la densidad social de los cuerpos y su densidad novelesca. Es el orden o el desorden de la relación entre los cuerpos y las palabras que rige esas dos formas de ficción que son la ficción política y la ficción literaria" (Traducción mía).

3. Pedro Henríquez Ureña residió en México entre 1906 y 1914. Ese año partió a los Estados Unidos (1916-1921). De allí pasó de nuevo a México (1921-1924) para radicarse definitivamente en Argentina (1924-1946). Tras la muerte de su padre, Alfonso Reyes marchó a Francia en junio de 1913 y de allí a España, donde residirá entre 1914 y 1924. Después partirá como diplomático a Francia (1924-1927), Argentina (1927-1930; 1936-1937) y Brasil (1930-1935, 1938), para regresar a México en 1939.

asociación fundada en México en 1909 cuando ya era evidente el final de la dictadura de Porfirio Díaz. El Ateneo reunió a un grupo de jóvenes intelectuales entre los que se contaban Antonio Caso (1883-1946), José Vasconcelos (1882-1959) y Alfonso Reyes. Sin embargo, fue el dominicano Pedro Henríquez Ureña quien ostentaba *de facto* el liderazgo del grupo y aseguraba su cohesión⁴. En efecto, sus ideas tuvieron un peso fundamental en los otros miembros del colectivo y especialmente en la figura de Alfonso Reyes, quien siempre lo consideró un amigo y un maestro. Este grupo de jóvenes intelectuales se distanció del positivismo de “los científicos” que dominaban la educación superior del país, reivindicando una vuelta al humanismo europeo y en particular a las tradiciones filosóficas de la Grecia clásica y de la Alemania romántica. Amparándose en estas corrientes intelectuales, Henríquez Ureña y Reyes plantearon a través de sus ensayos un nuevo modelo para la cultura hispanoamericana que permitiría al continente hallar su verdadera identidad y, al mismo tiempo, reafirmar su pertenencia a la cultura occidental.

Estos intelectuales vieron en la noción de autenticidad o de síntesis dialéctica la posibilidad de realizar de una vez y para siempre la utopía a que estaba destinado por su historia el continente americano. Al haber nacido de un sueño de la imaginación europea, América Latina debía cumplir con su destino histórico y hacer posible, al fin, la plenitud humana a nivel individual y social. En este sentido hay que decir que la Revolución Mexicana (1910-1920) —con su puesta en valor de la cultura nacional y su reivindicación de una mayor justicia social— tendrá, sobre todo a partir de 1920, un hondo impacto en el pensamiento de ambos intelectuales.

Mariano Picón Salas, bastante más joven que Henríquez Ureña y Reyes, se insertó desde sus primeros escritos en el orden discursivo que estos autores habían inaugurado en el continente, pues en cierta medida se vio enfrentado a una problemática similar. Picón Salas comenzó a escribir en la Venezuela dominada por Juan Vicente Gómez, pero la mayor parte de sus ensayos juveniles se publicaron en Chile, donde residió entre 1923 y 1935. La obra inicial de Picón Salas surgió entonces como una reacción a la relación de saber-poder que legitimaba tanto a la dictadura venezolana como a la República Parlamentaria chilena. Ambas formas políticas, a pesar de sus diferencias, eran para el joven Picón sintomáticas de una misma enfermedad política e ideológica. Para superarla era preciso trascender la división social entre las élites y el pueblo, y reconciliarse con la realidad concreta, pues ambas escisiones eran a un tiempo la causa y el efecto de los

4. Laura Febres indica: “Sin duda fue Pedro [Henríquez Ureña] el elemento aglutinante del pequeño grupo intelectual de la juventud mexicana. José Vasconcelos recuerda que: ‘Caso seguía siendo el eje de nuestro grupo; pero su carácter apático y a ratos insociable no hubiera mantenido alianzas sin la colaboración de Henríquez Ureña’”.

excesos políticos e ideológicos que eran la norma tanto en la Venezuela gomecista como en el Chile del régimen parlamentario. En el caso del joven Picón Salas —que realizó sus estudios universitarios en Chile— no podemos dejar de mencionar el impacto intelectual que tuvo en su generación el movimiento de Reforma Universitaria (1918), que se expandió desde la ciudad de Córdoba en Argentina y que buscaba una mayor democratización de las instituciones de educación superior en el continente. En el ensayo autobiográfico *Regreso de tres mundos* Picón Salas afirmaba lo siguiente sobre esta época:

Se pensaba, bellamente, en estos años del 20 y tantos que el ímpetu de reforma universitaria que había recorrido todo el Continente, desde la Córdoba argentina hasta el México donde era ministro José Vasconcelos, no sólo nos haría más sabios y justos, sino contribuiría a modificar la áspera realidad de tiranos y tierras intervenidas, que era la de toda la América Latina. Nunca como en esos años tuvimos el deseo de ser más generosos. Pensábamos que otra generación de la Independencia habría de encontrarse, para restablecer la unidad de nuestro perdido destino continental. Cada estudiante que asaltaba la apasionada tribuna quería ser por un momento el nuevo Bolívar, el nuevo Martí. Padecíamos por la América de nuestra sangre, fuese la de la Revolución mexicana o la Nicaragua de Sandino. (203)

Nos parece evidente, por tanto, que la problemática que condujo a la Revolución en México y la situación chilena de los años veinte son procesos de alguna manera paralelos, pues en ambos casos se reclamaba desde abajo un cambio de régimen político que fuera más sensible a la situación de las clases medias y bajas y a la circunstancia nativa. Era natural por eso que en ambos contextos resurgiera el pensamiento utópico y que se plantearan nuevas definiciones de lo que Hispanoamérica debía ser. Además, la búsqueda de autenticidad y de utopía que caracteriza el pensamiento de Henríquez Ureña, de Reyes y de Picón Salas debe verse en relación con el surgimiento de la vanguardia histórica en América Latina, una vanguardia que, en muchos casos, tuvo un marcado carácter nacionalista e implicó la reivindicación de lo propio. Como ha indicado Javier Lasarte: “... la mayoría de las manifestaciones que se autoproclamaron como vanguardistas en América Latina lo hacían desde una posición nacionalista, a veces reconociendo y a veces rechazando su posible talante y aspiración cosmopolita, y en no pocas oportunidades anclando sus miras en el mundo rural” (68)⁵.

5. Debemos destacar asimismo el impacto de la filosofía de José Ortega y Gasset en la toma de conciencia hispanoamericana que tuvo lugar en estos años y particularmente en los tres autores que abordamos. En verdad, como ha señalado José Luis Gómez Martínez, en estos años se produjo una coincidencia entre lo que ya pensaban los propios hispanoamericanos y lo que planteaba Ortega. Los intelectuales del continente vieron en las ideas del filósofo español un llamamiento para buscarse a sí mismos, una justificación de la empresa que ellos mismos ya habían iniciado (“Presencia de Ortega y Gasset...”).

Pasamos ahora a establecer, como hemos anunciado al principio, los puntos básicos de la concepción cultural y estética de estos tres intelectuales y las consecuencias políticas de esta. Henríquez Ureña, Reyes y Picón Salas pensaban que la utopía se realizaría solo a través de la síntesis dialéctica, a la que ellos se refirieron con el concepto de “autenticidad”. Ellos consideraban que ante los excesos de la oligarquía —y del positivismo que la legitimaba— era preciso refundar lo sensible sobre la base de una norma consensual que armonizara de una vez por todas los dualismos de Hispanoamérica y que supusiera el arraigo del liberalismo y de la democracia. En este orden político ellos veían la promesa de la justicia social y la igualación con el resto del mundo occidental, así como la posibilidad de justificar su posición social como intelectuales políticamente moderados. Los tres escritores concibieron esta utopía como un modelo de orden que debía manifestarse simultáneamente en todos los dominios de lo sensible. Este paradigma consensual y homogeneizador se aprecia tanto en el orden cultural como en el orden estético que propusieron a través de sus obras.

En términos generales se puede afirmar que el ideal cultural y estético que estos letrados plantearon se funda en la idea de orden definida por el humanismo griego. En lo que concierne a la cultura del continente, Henríquez Ureña pensaba que América era “intranquila y discordante” y que era preciso por tanto predicar un “evangelio de serenidad” fundado en la *sophrosyne* griega (377). Más aún, para él, como para Reyes, la función histórica del continente consistía en dar una forma propia a la utopía universal que había sido inventada en la Antigüedad por aquel pueblo. Ello implicaba conseguir que el hombre americano fuera una formulación concreta de lo esencial y de lo eterno:

El hombre universal con que soñamos, a que aspira nuestra América, no será descastado: sabrá gustar de todo, apreciar todos los matices, pero será de su tierra; La universalidad no es el descastamiento: en el mundo de la utopía no deberán desaparecer las diferencias de carácter que nacen del clima, de la lengua, de las tradiciones, pero todas estas diferencias, en vez de significar división y discordancia, deberán combinarse como matices diversos de la unidad humana. Nunca la uniformidad, ideal de imperialismos estériles, sí la unidad, como armonía de las multánimes voces de los pueblos. (7-8)

Además, Henríquez Ureña quería establecer las condiciones para que el pueblo americano se expresase “con plenitud de carácter dentro de la comunidad imperial” (43). Había que apropiarse de la cultura occidental y ofrecer, a partir de la realidad nativa, una formulación original de la misma: “... así como esperamos que nuestra América se aproxime a la creación del hombre universal, por cuyos labios hable libremente el espíritu, libre de estorbos, libre de prejuicios, esperamos que toda América, y cada región de América, conserve y

perfeccione todas sus actividades de carácter original, sobre todo en las artes” (8). A la hora de definir cómo debía ser esa cultura americana y universal simultáneamente, Henríquez Ureña tomaba como modelo la autenticidad cultural de los pueblos prehispánicos.

La creación indígena popular nace perfecta, porque brota del suelo fértil de la tradición y recibe aire vivificador del estímulo y la comprensión de todos, como en la Grecia antigua o en la Europa medieval. En la zona de cultura europea de la América española falta riqueza de suelo y ambiente como la que nutre las creaciones arcaicas del indígena. Nuestra América se expresará plenamente en formas modernas cuando [1] haya entre nosotros densidad de cultura moderna y [2] cuando hayamos acertado a conservar la memoria de los esfuerzos del pasado, dándole solidez a la tradición (25). En esta idea se percibe la huella de la Revolución Mexicana en la obra de Henríquez Ureña. Es evidente, sin embargo, que el intelectual dominicano reivindicaba la civilización indígena para utilizarla a su favor, como modelo de una modernidad ordenada y consensual. Para él, los pueblos indígenas mostraban que era posible refundar Hispanoamérica con base en una cultura densa y firme que haría posible establecer una continuidad entre el presente y la tradición, y entre lo propio y lo universal.

Alfonso Reyes, por su parte, consideraba que la cultura era un ideal esencial y universal que había sido inventado por los griegos. En su opinión, la cultura era sinónimo de cosmos, de orden. Por lo tanto, tendía siempre a integrar lo disperso y a conformarse a sí misma como un organismo sintético sin excesos o elementos adicionales que pudieran amenazar su estabilidad. Además, la cultura implicaba un ideal de conducta fundado en el concepto de la *sophrosyne*, término medio entre lo racional y lo afectivo. Para él, la misión histórica de América consistía en realizar la utopía humana y cultural que había sido inventada a orillas del Mediterráneo. Por eso afirmaba en su “Discurso por Virgilio” que había llegado “la hora de América” porque el continente “va llegando ... a igualar con su dimensión cultural el cuadro de la civilización en que Europa la metió de repente”⁶ (*Obras* 171). Para Reyes, el orden utópico y perfecto que él llamaba “la cultura” tenía que encarnar en la realidad hispanoamericana; es más, desde su punto de vista, la realización concreta de ese ideal eterno era la esperanza que justificaba la existencia del continente. Se trataba entonces de implementar en Hispanoamérica ese ideal individual y social que él llamaba la cultura y ello suponía ordenar el continente sobre la conciliación de los contrarios y el virtuoso término medio. Es decir que América, sin

6. De manera semejante Reyes señalará en “Posición después de América”: “Sólo dentro de algunos siglos ..., podrá saberse si América ha logrado elaborar una cultura relativamente nueva. En nuestro caso se trata más bien de recoger la herencia de una cultura, ante el notorio quebranto de los pueblos que la han construido. Se trata de una toma de posición y acaso de una toma de posesión de la cultura” (*Última* 237).

dejar de serlo, debía regirse por los principios de orden fundados en la Grecia clásica. Ello significaba que el continente tenía que convertirse en un cosmos armónico y homogéneo, con sujetos equilibrados y bien ponderados, donde lo excesivo, lo instintivo o lo meramente natural no tuvieran lugar.

Estas ideas de Henríquez Ureña y Reyes tuvieron un eco en el joven Picón Salas, que comenzaba a escribir sus primeros ensayos y novelas importantes en Chile a finales de los años veinte del siglo pasado. Al igual que ellos, Picón pensaba que el continente americano era un espacio disforme e inarticulado, que debía por tanto ser ordenado⁷. Y para él también esta ordenación debía realizarse con base en el modelo que ofrecían los grandes momentos de la cultura occidental. Picón consideraba asimismo que no había que copiar el ejemplo europeo en abstracto y superficialmente, como habían hecho las élites tradicionales y los intelectuales positivistas, sino que había que adaptar al territorio americano el modelo de funcionamiento de la cultura europea de manera que el continente se rigiera, sin perder su particularidad, por los patrones de la cultura occidental. Picón Salas creía que cuando en América Latina se pudiera reproducir la concepción ética, política y estética de las naciones europeas (interpretadas desde Chile como consensos perfectos), desaparecerían de una vez los males políticos, sociales, éticos y estéticos del continente. Para ello era preciso cancelar para siempre la dualidad y los excesos, y encontrar la síntesis armónica entre la inteligencia y la sensibilidad y entre el hombre y la realidad. Para Picón, como para Reyes, la cultura implicaba “integración” y “armonía vital” (*Prosas* 147) y suponía una síntesis de los contrarios a nivel humano y social (148). De este modo, su proyecto cultural pretendía la conformación de un consenso perfecto, esto es, de una utopía antimoderna en que los opuestos serían armónicos y en que no habría distancia entre el hombre, el saber y el propio territorio.

Esta búsqueda de la utopía entendida como consenso y como síntesis de los contrarios la volvemos a encontrar en los planteamientos estéticos de los tres intelectuales. Es decir que sus ideas en cuanto a la cultura tienen su contraparte en lo que concierne al arte y a la literatura del continente. En este sentido hicieron de la autenticidad un valor esencial. En consonancia con lo que había planteado Georg W. F. Hegel en su *Estética* se trataba de crear obras sin excesos, en que se diera una continuidad perfecta entre la personalidad del autor, la obra y el contexto, y en que el fondo y la forma establecieran una relación necesaria. En el capítulo titulado “El descontento y la promesa”, de *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Henríquez Ureña había definido así la creación

7. En esta interpretación del continente de Picón Salas seguramente tuvo mucho que ver la propia visión de Alfonso Reyes. En la correspondencia que ambos intelectuales mantuvieron desde 1927 hay varias alusiones a la concepción de Hispanoamérica como un espacio desordenado y anárquico.

auténtica: “... cada grande obra de arte crea medios propios y peculiares de expresión; aprovecha las experiencias anteriores, pero las rehace, porque no es una suma, sino una síntesis, una invención” (44). Para lograr una expresión original los hispanoamericanos no debían ceñirse a una imagen preestablecida de sí mismos, sino centrarse en eso que él llamaba “el camino de perfección”, es decir, “el empeño de dejar atrás la literatura de aficionados vanidosos, la perezosa facilidad, la ignorante improvisación, y alcanzar claridad y firmeza, hasta que el espíritu se revele en nuestras creaciones acrisolado, puro” (56). Este esfuerzo daría lugar a una coincidencia precisa entre el fondo y la forma que acabaría con los excesos de cosas y de palabras que, a su juicio, tanto daño habían hecho a la literatura continental. En efecto, para él la literatura genuina es “como planta perfecta, de flor lozana y fruto sazonado” y por lo tanto no tiene nada que ver con la retórica, que “se basa en el supuesto de que el arte, la creación de belleza, puede someterse a reglas, reducirse a fórmulas”⁸ (73, 67). Desde su punto de vista, “cada gran manifestación estética debe crear su propia forma” y esta “solo debe interesar cuando está hecha para decir alguna belleza”. Frente a lo grandilocuente y lo superficial era preciso por tanto retornar “a un modo de expresión natural y justa” (300).

Alfonso Reyes había propuesto también un ideal de autenticidad estética. En su “Visión de Anáhuac” había promovido, frente a aquella visión romántica de la exuberancia americana, la transparencia y la claridad del valle de México. En esa distinción iba toda una propuesta ética y estética: “... lo nuestro, lo de Anáhuac, es cosa mejor y más tónica. Al menos, para los que gusten de tener a toda hora alerta la voluntad y el pensamiento claro. La visión más propia de nuestra naturaleza está en las regiones de la mesa central: allí la vegetación arisca y heráldica, el paisaje organizado, la atmósfera de extremada nitidez, en que los colores mismos se ahogan” (*Última* 5). Al valorar la obra de uno de sus grandes maestros, Reyes estimaba precisamente el alejamiento de la retórica y la comunión del fondo con la forma:

Una virtud suprema ilumina la obra histórica de Justo Sierra: la veracidad, la autenticidad mejor dicho. Todo en ella es auténtico, todo legítimo y sincero, resultado de una forma del alma, y no condición exterior y yuxtapuesta: sus directrices mentales ...; su liberalismo ...; sus desbordes de emoción que

8. Henríquez Ureña pensaba que la falta de disciplina y de educación estaba en el origen de la tendencia hispanoamericana al énfasis y a la verbosidad: “...en cualquier literatura, el autor mediocre, de ideas pobres, de cultura escasa, tiende a verboso; en la española, tal vez más que en ninguna. En América volvemos a tropezar con la ignorancia; si abunda la palabrería es porque escasea la cultura, la disciplina, y no por exuberancia nuestra. ... nuestra verbosidad llama la atención, porque va acompañada de una preocupación estilística, buena en sí, que procura exaltar el poder de los vocablos, aunque le falte densidad de pensamiento o la chispa de imaginación capaz de trocar el oro en oropel” (49).

en otros resultarían inoportunos y aquí fluyen como al empuje de una verdadera necesidad; su expresión retórica, que en otros sonaría algo hueca y aquí aparece íntimamente soldada al giro de los pensamientos. Auténticas la intención, la idea, la palabra. Auténtico el desvelo patriótico que lo inspira.

(*Última* 126)

Esta armonía de la idea y la escritura suponía asimismo la coincidencia entre la personalidad del creador y la expresión literaria. En ese sentido, por ejemplo, estimaba muy positivamente “*la estética sincera*” de Amado Nervo: el hecho de que “por cualquier página que lo abro, el libro me descubre al hombre” (*Última* 129). Esta estética auténtica resultaba además sencilla y transparente: “... si una de las notas del libro es la sinceridad, otra es la maestría de palabras. No relumbrantes, no parnasianas. El libro está escrito a cien leguas de la rima rica, y el autor le ha torcido el cuello a la elocuencia. Está demasiado cerca de la realidad para conformarse con ser un pulido estilista. Su maestría de palabras viene de cierta depuración de ideas, y tiene por caracteres dominantes la brevedad y la transparencia” (130).

En la misma línea que Henríquez Ureña y Reyes, el joven Picón Salas rechazó también a aquellos creadores que se alejaban de su contexto histórico, ya fuera en el tiempo (cuando se quedaban anclados en el pasado) o en el espacio (cuando imitaban, sin asimilar, lo que se producía en otros contextos). Él consideraba que en las épocas de decadencia se daba siempre una desconexión entre las ideas y el medio que originaba una retórica vacía de contenido. Por eso pensaba que el ocaso del arte antiguo se hizo evidente “cuando el recargo y superabundancia de materiales ... destruye la unidad del conjunto. Lo accesorio predomina sobre lo principal. Una técnica, una retórica, una virtuosidad vacía se realiza con prescindencia del tema” (*Las formas* 53). Picón Salas advertía precisamente que este síntoma de crisis —el alejamiento de la realidad en favor de la forma abstracta— estaba muy presente en Hispanoamérica y por eso proponía enfáticamente: “... queremos limpiar nuestras conciencias de todo lo que es superstición adquirida, fórmula mágica, dogma o prejuicio. Hace falta en América recobrar esta objetividad ante las cosas. Porque ... teníamos ideas antes que realidades, aquellas naturalmente obtenidas por préstamo, importación y herencia. Las abstracciones y nomenclaturas románticas (otra manera de magia), no nos ha permitido durante un tiempo largo buscarnos y fijarnos objetivamente” (*Prosas* 142).

Para Picón Salas el gran problema de la cultura hispanoamericana consistía entonces en que había sido imposible establecer una correspondencia armónica entre el sujeto y el objeto, entre las ideas y el medio, y entre la forma y el contenido. Como él mismo afirmaba: “... el lado más peligroso de nuestra acción y nuestro pensamiento criollo es el olvido de esa realidad concreta: cierto ofuscado ‘nominalismo’ ... que supone que basta el nombre y la palabra para crear la cosa. Así nuestra cultura y nuestra política

se colmaba de rótulos sin contenido” (*Intuición* 240). Al olvidarse de la vida concreta, los hispanoamericanos habían dado lugar a creaciones retóricas y abstractas, ajenas a la propia circunstancia. El joven Picón Salas pensaba que era necesario revertir esta situación y crear obras bien compensadas en que el fondo y la forma, y el artista y el medio establecieran una relación armónica y necesaria. Esta síntesis era el camino que él proponía para crear una cultura auténtica e independiente que establecería una relación horizontal con la de los países metropolitanos.

En relación con esta búsqueda de un consenso estético, tanto Henríquez Ureña como Reyes y Picón Salas rechazaron el Romanticismo superficial y la tendencia hispanoamericana a la expresión retórica. En “El descontento y la promesa”, el autor dominicano se oponía al Romanticismo hispanoamericano y, en particular, a su búsqueda obsesiva de la originalidad y de la exuberancia. Para Henríquez Ureña, esa corriente estética se caracterizaba porque en ella: “Nuestra literatura absorbió ávidamente agua de todos los ríos nativos: la naturaleza; la vida del campo, sedentaria o nómada; la tradición indígena; los recuerdos de la época colonial; las hazañas de los libertadores; la agitación política del momento... La inundación romántica duró mucho, demasiado; como bajo pretexto de inspiración y espontaneidad protegió la pereza, ahogó muchos gérmenes que esperaba nutrir...” (34). De estos excesos románticos Henríquez Ureña salvaba solo “dos copudos árboles, resistentes como ombúes: el *Facundo* y el *Martín Fierro*” (34). Asimismo, en un ensayo sobre González Martínez de 1915, el intelectual dominicano rechazaba el Romanticismo y el Parnasianismo para situarse en la estela del Simbolismo y expresaba así su aversión por el primero de estos movimientos:

Después de 1830 entra en México el romanticismo: la era para nosotros de los versos descuidados y de los novelones truculentos. ¡Nunca se lamentará bastante el daño que hizo en América nuestra pueril interpretación de las doctrinas románticas! La literatura debía ser obra de improvisación genial, sin estorbos; pero de hecho ninguno de nuestros poetas gozaba de la feliz ignorancia y de los ojos vírgenes que son el supuesto patrimonio del hombre primitivo. Todos eran hombres de ciudad y, mal que bien, educados en libros y en escuelas; pero huyendo de la disciplina se entregaban a los azares de la mala cultura; no leían libros, pero devoraban periódicos; y así, cuando creían expresar ideas y sentimientos personalísimos, repetían fórmulas ajenas que se les habían quedado en la desordenada memoria. (350)

Aparte de la crítica a la masificación urbana —que a decir de Julio Ramos fue un rasgo común de los ateneístas en la década de 1910— es evidente que Henríquez Ureña rechazaba la improvisación y los excesos del Romanticismo. Para él, la exuberancia y el énfasis que caracterizaban

a cierta literatura hispanoamericana no eran una condición esencial de esta literatura, sino más bien una situación que debía transformarse a través del esfuerzo y de la disciplina.

En lo que concierne a Alfonso Reyes ya hemos visto cómo en su “Visión de Anáhuac” aparece un rechazo explícito a la concepción romántica y exotista de lo hispanoamericano. Dice allí que “la cantada selva virgen de América, apenas merece describirse”, puesto que responde a una visión europea (es “tema obligado de admiración en el Viejo Mundo”) e inspira el exceso de palabras (“los entusiasmos verbales de Chateaubriand”) (*Última* 5). A lo largo de su obra, el intelectual mexicano rechazó “la exuberancia verbal” pero también su contraparte, “la nebulosidad intelectual”, y en relación con eso declaró refiriéndose al continente: “...el fárrago es lo que nos mata” (Gutiérrez xvii). Además, la crítica ha indicado que su mismo estilo es la negación de cualquier énfasis: “... su prosa rechaza todo aditamento y toda solemnidad, es decir, todo lo que sonoramente oculta la pobreza del pensamiento” (xxiv). Tanto Reyes como Ureña hicieron de la síntesis y de la medida —de la *sophrosyne* griega— su ideal ético y estético y rechazaron, en consecuencia, la inarmonía tanto en el plano moral como en el artístico.

También el joven Picón Salas rechazó el Romanticismo superficial por considerarlo verboso y excesivo. Picón afirmaba que este movimiento, en su versión más epidérmica, era una estética limitada por la falta de estructura, ya que en ella “el canon de la belleza” era “el corazón del artista”. Lo que él impugnaba de la escuela romántica era que “ignora el sino histórico”, ya que “es subjetiva y caprichosa”: “... no conoce la Historia en cuanto esta es voluntad, imposición, destino, y se queda en la biografía” (*Prosas* 266). Picón pensaba que el arte debía ser algo más que un mero impulso o arranque súbito del alma: debía ser construcción, reposo y combinación de formas, esto es, debía proceder del acto consciente de ordenar y someter la materia. Los escritores románticos que él más estimaba eran precisamente aquellos cuya escritura no procedía exclusivamente del rapto o del instinto liberados, sino del control y la reflexión. Es decir, eran quienes habían escapado a la “palabrería” y a la vana “retórica” para ser capaces de ofrecer un testimonio de su paso por la historia (*Prosas* 292). Así, aunque situaba al historiador chileno Vicuña Mackenna “en la línea coloreada de los escritores románticos”, dejaba claro que el suyo era “un romanticismo de firmes contornos, de jugosa plasticidad, bien enraizado en la tierra como el de Sarmiento, como el de Pérez Rosales” (*Prosas* 169). Y valoraba positivamente el *Facundo* de Sarmiento, las *Bases* de Alberdi o la *Mercurial Eclesiástica* de Montalvo porque estas obras, “cualesquiera que sean sus defectos de forma y lo eventual de sus ideas políticas”, expresaban “el testimonio candente del hombre ante la tierra” (*Intuición* 11-12).

Además de esta crítica al Romanticismo más epidérmico, Picón Salas compartía con Henríquez Ureña y Alfonso Reyes la crítica a la retórica hispanoamericana. Para

ellos, como hemos visto, el exceso de palabras encubría una falta de ideas. El escritor dominicano había indicado que la exuberancia y el énfasis eran el resultado de las “imperfecciones en cultura y en dominio de formas expresivas” de ciertos escritores del continente: “... en cualquier literatura, el autor mediocre, de ideas pobres, de cultura escasa, tiende a verboso; en la española, tal vez más que en ninguna. En América volvemos a tropezar con la ignorancia; si abunda la palabrería es porque escasea la cultura, la disciplina, y no por exuberancia nuestra” (49). Para evitar este exceso de palabras, Henríquez Ureña pensaba que era necesario el trabajo interior, la disciplina y también la educación. Al templar la propia personalidad y hacerla mesurada, esta se haría una con lo universal y la expresión vendría entonces “natural y justa”.

Por su parte Picón Salas consideraba que el arte y la palabra eran documentos que inscribían en su propio cuerpo la armonía (o desarmonía) del cuerpo social. Por eso, si el arte debía ser un modelo de orden donde lo afectivo y lo racional se reconciliaran para hallar la verdad y lo universal, el lenguaje escrito debía igualmente huir de los excesos y revelar una síntesis armónica. Él pensaba que, por herencia de la educación escolástica colonial, los letrados hispanoamericanos se habían olvidado de la realidad próxima y concreta. Ello habría dado lugar a la “imaginación verbalista”, vicio continental por excelencia al que Picón Salas se refería también con el término “tropicalismo”, una suerte de enfermedad que presentaba los siguientes síntomas:

Adjetivos que no convienen al concepto, palabras esdrújulas que suelen llenar grandes huecos del pensamiento, repeticiones, hipérboles, tono sostenidamente patético, son los elementos del cuadro clínico de nuestro verbalismo escrito. Y todo ello se resuelve en el pensamiento y en la vida por la actitud espiritual que en estas tierras australes se suele llamar “tropicalismo”. “Tropicalismo” es incapacidad de llamar las cosas por su justo nombre, delirio verbal, deformación de los hechos o las ideas. (*Intuición* 107)

Como se ve por la cita, el exceso de retórica a la hora de escribir encubría defectos más profundos en el ámbito del pensamiento y de la lógica. Era necesario, por tanto, que a través de la educación los hispanoamericanos pusiesen orden en sus ideas, ya que ese orden se traduciría en una escritura más mesurada y plena de contenido:

... esto de escribir con claridad y sentido de las proporciones, es también un problema de educación. Se escribe confusamente cuando se piensa con obscuridad y hay que rellenar con palabras gordas el teatro vacío de las ideas. La lógica, la sencilla y usual lógica, es la mejor agua regia contra la retórica. Y la síntesis y la concisión sólo pueden darse en mentes trabajadas por el estudio, el orden intelectual y la responsabilidad creadora. (*Intuición* 108)

Entonces, como vemos, también en el ámbito de la expresión escrita los hispanoamericanos debían hallar la “mesura” y el “comedimiento”. Para ello era necesario extender a través de la educación una “deferencia por las ideas y por la lógica” que permitiera dar a las palabras su justo sentido. Al dar al significado su valor, se equilibraría la tendencia continental al formalismo y a la retórica, y se cumpliría, también en este campo, el acceso a una modernidad ordenada. Según afirmaba expresamente el propio Picón Salas en referencia a una serie de críticas cargadas de retórica que habían aparecido en la prensa:

Estas “trompas bronceadas” [la cita corresponde a una de esas críticas], o mejor de caña hueca, son las que *ahogan toda voz de cultura moderna que quiera levantarse en Hispano-América*. Es ya hora de reaccionar contra el tropicalismo. Conocemos el fenómeno y la manera de desviarlo. *Mientras en nuestro continente se piensa, se escribe y se obre de esta manera -porque el verbalismo contagia también la acción y la vida- seremos pueblos inferiores.* (*Intuición* 112) (bastardillas fuera de texto)

Picón pensaba que para ser pueblos modernos y “superiores” los hispanoamericanos debían trascender la palabrería ya que ella encubría un retraso más profundo en el pensar y en el obrar.

Esta crítica al tropicalismo es explícita asimismo en Henríquez Ureña y en Reyes, pues ambos anhelaban una literatura continental que se apartase de esta actitud. Así el intelectual dominicano planteaba que Francisco A. de Icaza era uno de “los arquetipos perfectos del escritor mexicano: una de las cosas menos tropicales de este mundo” (360). De este modo parecía admitir una correspondencia entre el clima y la creación literaria, pero esta correspondencia estaba marcada por la sobriedad de la altiplanicie y no por la exuberancia tropical. Exactamente lo mismo había indicado Alfonso Reyes en su “Visión de Anáhuac”. Además, en un ensayo que escribió como homenaje a su amigo Henríquez Ureña, el propio Reyes se distanciaba explícitamente de esta denominación: “Tropicales, ciertos vates que yo me sé, que empiezan a amontonar palabras y no acaban ¡Pero tropicales nosotros -¡bah!, cuando nada nos ofende más que lo informe, lo farragoso y lo desordenado! ¡Tropical el dorio de América [Henríquez Ureña], cuyos párrafos son estrofas que van ajustando la estructura! Y, si se quiere, tropical, sí; pero en el otro sentido: luz, limpieza y claridad del dibujo” (*Última* 167).

Se aprecia así cómo frente a la expresión excesiva y ripiosa, tan extendida aparentemente en América Latina, estos intelectuales plantearon que había que establecer una síntesis armónica entre las ideas y la realidad, entre el sujeto y el objeto, y entre la forma y el contenido. Solo así la escritura, el arte y, en general, la cultura del continente alcanzarían la ansiada universalidad y coincidirían, desde su propia particularidad, con los cánones establecidos por las grandes obras y momentos de la cultura occidental. Esto

explica la importancia que estos tres autores le concedieron a la educación de las masas. En efecto, para modernizar adecuadamente la cultura del continente e imponer un paradigma universal se hacía imprescindible extender la educación al *otro* popular. Por eso, en última instancia, la solución a los excesos éticos y estéticos de los hispanoamericanos pasaba por la conversión del hombre del pueblo en un ciudadano afín al modelo cultural y político que estos intelectuales estaban promoviendo.

A lo largo de este artículo hemos visto cómo al enfrentarse en sus obras a una situación político-ideológica semejante Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y Mariano Picón Salas elaboraron un pensamiento sobre la cultura y la estética del continente que presenta muchas afinidades. En efecto, los tres autores que hemos analizado establecieron en sus obras un mismo “reparto de lo sensible” con respecto a la sociedad y con respecto al arte. En un momento de grandes transformaciones en todos los órdenes de lo real, los tres intelectuales a los que nos hemos referido quisieron refundar América Latina sobre la base de una modernidad⁹ ordenada —valga la paradoja— que permitiría al continente acceder desde su particularidad al dominio de los valores universales. Para ello era imprescindible corregir los excesos y las disonancias de la realidad hispanoamericana que impedían al continente reproducir ese modelo de orden cultural y estético que ellos consideraban universalmente válido. Desde su(s) punto(s) de vista era preciso establecer, en el ámbito de la cultura, una continuidad entre lo intelectual y lo afectivo, es decir, entre los contrarios que dividen al hombre, pues esta unidad permitiría establecer un vínculo entre la tradición y el progreso semejante al de las viejas naciones europeas. En lo que concierne propiamente a la estética ellos propusieron crear obras medidas y auténticas en que fuera patente la coincidencia precisa entre el creador, el contexto y la creación, y en que el fondo y la forma fueran estrictamente sinónimos.

Estos autores estaban reclamando, por tanto, una suerte de clasicismo moderno: un orden armónico y consensual en que no habría elementos adicionales que amenazasen la estabilidad del conjunto. Así, lo que había comenzado como un intento de superación del régimen oligárquico y del positivismo dio lugar a un paradigma de orden cultural y estético que se oponía frontalmente a la pluralidad constitutiva del continente y de la modernidad. Con ello estaban legitimando, indirectamente, un orden político democrático-liberal contrario a los excesos de las dictaduras y del marxismo¹⁰ y a las

9. Empleamos el término “modernidad” con el sentido que le da Rancière, como época radicalmente democrática en que se rompe toda idea de consenso y esta tendrá que ser reconfigurada a través de la política y de la estética.

10. En este sentido coincidimos con lo que Robert T. Conn ha afirmado sobre Alfonso Reyes. El investigador norteamericano ha estudiado la dimensión política de su obra y ha señalado que Reyes prefería la modernidad controlada al nihilismo y la continuidad a la ruptura. Conn ha indicado asimismo que el pensamiento de Reyes presenta un sistema de valores conservador que él caracteriza como “anti-antiburgois” (109).

desmesuras estéticas de la vanguardia¹¹. Los tres ensayistas trataron, en definitiva, de instaurar un marco normativo en el ámbito cultural y artístico para que el continente —confuso y anárquico— pudiera acceder, por fin, a una “buena” modernidad.

En conclusión, para Henríquez Ureña, Reyes y Picón Salas el desacuerdo y la falta de síntesis eran propios de un régimen de sentido oligárquico-positivista que no tenía en cuenta a las masas ni a la circunstancia nativa. Para superar esta desarmonía cultural y social trataron de reencontrar el consenso entre el presente y el pasado, y de vincular el saber con la vida concreta. Sin embargo, al basarse en las nociones de síntesis dialéctica y de consenso homogeneizador, el ideal utópico planteado por estos intelectuales se revela finalmente como una forma de controlar tanto la heterogeneidad constitutiva del continente como el componente de ruptura y de exceso que define a la modernidad.

11. Alfonso Reyes rechazaba explícitamente la estética de vanguardia se puede ver en el texto “Las agonías de la razón” (1953) (*Última* 75). En el caso de Mariano Picón Salas esta impugnación aparece ya en un escrito de su época chilena, “Poesía, truco, subconsciencia” (*Prosas* 327).

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Cristian. *La varia lección de Mariano Picón Salas*. Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2011. Impreso.
- Aponte, Barbara B. *Alfonso Reyes and Spain: His Dialogue with Unamuno, Valle-Inclán, Ortega y Gasset, Jiménez, and Gómez de la Serna*. Texas: University of Texas Press, 1972. Impreso.
- Cervera Salinas, Vicente. "El *daimon* americano de Pedro Henríquez Ureña". *Pedro Henríquez Ureña. Historia cultural y literaria de la América Hispánica*. Madrid: Verbum, 2008. Impreso.
- Conn, Robert T. *The Politics of Philology: Alfonso Reyes and the Invention of the Latin American Literary Tradition*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2002. Impreso.
- Consalvi, Simón Alberto. *Profecía de la palabra. Vida y obra de Mariano Picón Salas*. Caracas: Tierra de Gracia Editores, 1996. Impreso.
- Febres, Laura. "Henríquez Ureña y la filosofía". *Proyecto Ensayo Hispánico*. Feb. 2003. Web. 20 oct. 2016. <<http://www.ensayistas.org/filosofos/r-dominicana/phu/cap2.htm>>
- Feliú Cruz, Guillermo. *Para un retrato psicológico de Mariano Picón Salas*. Santiago: Nascimento, 1970. Impreso.
- Gómez Martínez, José Luis. "Presencia de América en la obra de Ortega y Gasset". *Quinto Centenario*, 6 (1983), pp. 125-157. Impreso.
- . "Presencia de Ortega y Gasset en América. Dos polos en el desarrollo del pensamiento iberoamericano". *Arturo Andrés Roig. Filósofo e Historiador de las Ideas*. Eds. Horacio Cerrutti Gulberg y Manuel Rodríguez Lapuente. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1989. Impreso.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. Prólogo. *Última Tule*. Por Alfonso Reyes. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991. Impreso.
- Hegel, Georg W. F. *Estética*. Tomo I. Trad. Raúl Gabás. Barcelona: Ediciones Península, 1989. Impreso.
- Henríquez Ureña, Pedro. *La utopía de América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979. Impreso.
- Keyserling, Hermann von. *El conocimiento creador*. Trad. José Pérez Bances. Madrid: Espasa Calpe, 1930. Impreso.
- Lasarte Valcárcel, Javier. "Leer desde la posmodernidad. Narrativa venezolana del postmodernismo y la vanguardia". *Al filo de la lectura*. Caracas: Universidad Católica Cecilio Acosta y Editorial Equinoccio, 2005. Impreso.

- Morales, Jorge Luis. *España en Alfonso Reyes*. Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1976. Impreso.
- Picón Salas, Mariano. *Intuición de Chile y otros ensayos en busca de una conciencia histórica*. Santiago: Nascimento, 1935. Impreso.
- . *Las formas y las visiones*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2007. Impreso.
- . *Odiseos sin reposo. Mariano Picón Salas y Alfonso Reyes (Correspondencia 1927-1959)*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2007. Impreso.
- . *Prosas sin finalidad (1923-1944)*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2010. Impreso.
- . *Regreso de tres mundos. Autobiografías*. Biblioteca Mariano Picón Salas. Tomo I. Caracas: Monte Ávila, 1987. Impreso.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Caracas: El perro y la rana, 2009. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Trad. Cristóbal Durán. Santiago: Lom, 2009. Impreso.
- . *Politique de la littérature*. París: Galilée, 2007. Impreso.
- Reyes, Alfonso. *Obras completas*. Tomo XI. México: FCE, 1997. Impreso.
- . *Última Tule*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991. Impreso.
- Robb, James W. *El estilo de Alfonso Reyes. Imagen y estructura*. México: FCE, 1978. Impreso.
- Stabb, Martín S. *América Latina en busca de una identidad. Modelos del ensayo ideológico hispanoamericano (1890-1960)*. Trad. Mario Giacchino. Caracas: Monte Ávila, 1969. Impreso.
- Siso Martínez, José Manuel y Juan Oropesa. *Mariano Picón Salas*. Caracas: Fundación Diego Cisneros, 1978. Impreso.