

LAS IDEAS ESTÉTICAS EN LA LITERATURA ARGENTINA

El pseudo-clasicismo (1)

Corrientes estéticas del siglo XVIII. — Luzán y su escuela. — Jovellanos. — Quintana. — Cultura del Río de la Plata. — La generación de Mayo. — La *Sociedad del buen gusto del teatro*. — Literatura popular. — Juan Cruz Varela: su educación intelectual; su época; su obra lírica y dramática.

Dos corrientes filosóficas, cuya génesis no es menester analizar ahora, penetran el siglo XVIII e informan las orientaciones políticas, éticas y estéticas que ese período de la historia ofrece.

El cartesianismo aplica sus cánones al estudio de las ciencias sociales y estéticas e intelectualiza, en desmedro de otras facultades, a todas las manifestaciones del hombre, al cual se le contempla únicamente, según el dicho aristotélico, como un "animal razonable". De ahí el afán de la generalización que caracteriza a esa escuela filosófica; de ahí el prurito de los valores universales y dogmáticos, elaborados pacientemente en los cerebros; de ahí, como lógica consecuencia, el desconocimiento del *hecho*, de lo individual y característico. Desconocimiento que engendra el apotegma soberano de los "derechos del hombre", considerado éste, según se ha dicho, no como

(1) Este es el primer capítulo de un libro que se publicará próximamente.

francés o súbdito de una determinada tierra, sino como arquetipo humano de prerrogativas sociales que alcanzan a todos los seres del universo. La escuela del maestro del *Discours de la méthode*, penetra todavía en el arte (1), se adueña de los conceptos inmortales del Estagirita, interpretándolos a su manera, y descubre en la belleza un dogma inflexible y en sus artísticas manifestaciones leyes aun más inflexibles, a las cuales se subordinan los dictados del corazón y las hechicerías del ambiente natal.

La otra corriente que también se refleja en este siglo nace en Bacon, y se propone el estudio de la influencia física y social sobre el individuo. Robustece su empirismo con la finalidad que persigue en lo útil y transitorio, y acalla los gritos del alma y las leyes de las conciencias dentro de esa finalidad avasalladora que, si se aplica en un principio en Inglaterra, cunde luego en Francia y en España, y penetra, fortalecida con posteriores influencias, en tierras de América, ahogando el alma quijotesca de los conquistadores en el alma de Sancho, que también arraigóse a su hora en la tierra conquistada.

Cómo brillan los astros nuevamente en las páginas inmortales de la profesión de fe del *Vicario saboyano* y cómo la encina de Koenigsberg cubre con su sombra un mundo, no nos corresponde hoy estudiarlo, pues el pensamiento nuestro se retrae a otra época y a otra determinada esfera.

Descartes y Bacon, con sus principios abstractos y universales, por una parte, y su empirismo, que conduce al *amoralismo* (es forzoso decirlo), por la otra, engendran una cultura que resplandece o, mejor dicho, domina en Francia y de ahí se extiende a media Europa.

La cultura gálica entra en España impelida no sólo por la casa borbónica que señorea en el trono de los Austrias, sino

(1) Quizá parezca extraño que tome el nombre de Descartes, quien nunca escribió ni una sola línea de estética, como el de un jefe de escuela; no obstante, remito al curioso lector al interesantísimo libro de Emile Krantz, quien dilucida con gran copia de doctrina el punto: *Essai sur l'esthétique de Descartes. Rapport de la doctrine cartésienne avec la littérature classique français au XVIII siècle*. Paris, 1898. (Segunda edición).

también por el momento histórico que alcanza Europa, pues tal influencia se dilata hasta la heterogénea Alemania y llega a Italia, como alguna vez ha dicho Menéndez y Pelayo (1), sin que las dinastías reinantes en estos países tengan en su sangre — para determinar la influencia — la sangre prepotente de los reyes de Francia.

“Siglo de diccionarios, siglo de diarios, siglo de impiedad, siglo hablador...”, así se expresa en un magnífico apóstrofe el ilustre crítico y poeta don Juan Pablo Forner al referirse a su siglo XVIII. Sin que se desconozca la profunda verdad que puede haber en las palabras del escritor que enriquece el idioma de Cervantes con las *Exequias de la lengua castellana*, detengámonos a considerar el siglo castigado, en España precisamente.

Alguien ha dicho que los que contemplan despectivamente el siglo XVIII hispánico lo hacen así porque se ofuscan con la demasiada luz que irradia el siglo anterior y el que trae la irrupción romántica: luz que nubla las retinas y propende a dilatar por un lado y estrechar por otro el horizonte. Yo me permito hacer mío ese juicio y me pregunto: ¿cómo es posible que se considere mediocre una época que ostenta entre sus críticos al peregrino ingenio del padre Feijoo y la viril voz del recordado Forner, a quien se le puede aplicar la frase del primero: “que fué ciudadano libre de la república de las letras”? Habemos menester de añadir a estas dos figuras la del Boileau castellano: Ignacio de Luzán, y, sin alargar la lista, la de aquellos insignes jesuitas que dieron con su infortunio en Italia, y en Bolonia, en Roma o en Nápoles enriquecen las letras de la patria ausente con obras de doctrina edificante y de agudo ingenio. A fin de no mencionar lo que por harto sabido se olvida, no hago hincapie en las dos escuelas poéticas de Salamanca y de Sevilla, en las que se agrupan en su torno o en los escritores independientes que sueltan la sal de su gracia y la savia de su talento por los caminos del mundo. Sin embargo, no deseo omitir, como un homenaje a su obra y a Menéndez

(1) Véase *Ideas estéticas en España*, Madrid, 1903: t. V, p. 120 y siguientes.

dez y Pelayo, su ardoroso panegirista, el nombre ilustre, — siquiera la fama voluble no le haya definitivamente consagrado, — del padre Arteaga, quien levanta a la ciencia estética, en su tierra y en su siglo, con los comentarios *De la belleza ideal*, un monumento, igualado pero no sobrepujado en otras tierras, excepción hecha del *Laocoonte* glorioso, como el mismo Menéndez se apresura a advertirlo.

No es posible, por tanto, seguir creyendo que el siglo del maestro Feijóo nada de sólido produjo y que ningún elemento de cultura rindió al acervo de la cultura universal. La crítica social y filosófica brilló entonces con inusitado realce, y en esta disciplina radica, en mi sentir, el timbre más alto de su gloria. Claro está que le falta la potencia creadora, — que, por otra parte, difícilmente la vislumbramos en las letras europeas, a no ser que se considere creador a Voltaire, v. gr., quien no fué más que un genial periodista (1), — lo que no es poca falta, pero entiéndase que ese siglo fué preparatorio del romántico, cuyos albores son tan ilustres y cuyo ocaso fué tan miserable.

El siglo XVIII carece, es bueno insistir en ello, en sus elementos representativos, del afán metafísico que ennoblece y dignifica. Como consecuencia, más o menos lógica, se ofusca y se pierde con los valores utilitarios y pedagógicos, y exalta al progreso sin delimitar la materia del espíritu. Las alas del espíritu se quiebran ante la verdad vislumbrada por la ciencia: el hombre escéptico y epicúreo, risueño y ateo, siente, por veces, el frío del más allá, no obstante la risa que mora en sus labios, y se entrega entonces a las ciencias ocultas en manos de los Cagliostros. Veamos cómo el siglo de la *Enciclopedia* se refleja en el arte, al través de las ideas estéticas que presenta España.

Ignacio de Luzán (2), que practica su primera educa-

(1) En esta síntesis no incluyo a Diderot ni a Chénier, entre tantos otros, pues ellos fueron precursores y su influencia es póstuma.

(2) Véase *La Poética, o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Madrid, 1789, 2 vol. Puede consultarse esta edición de la imprenta de Sancha, en nuestra Biblioteca nacional. Véase

ción bajo el cielo de Italia, recibe la influencia estética no sólo de Boileau, sino también de las academias de Nápoles y Palermo, dilatando, por fortuna, su criterio con otras corrientes que no encauzan en las poéticas de Francia. En lo que respecta a la idea que tuvo de la belleza, de lo maravilloso cristiano en poesía, y al rígido precepto, por él con más ardor que otro alguno defendido, de las unidades dramáticas, larga y magistral noticia nos ofrece Menéndez y Pelayo para intentar nuevamente su estudio. Pero ahora recojamos de su obra el concepto estético que por doquiera la penetra: Luzán ve en la poesía, v. gr., un instrumento pedagógico, del cual se vale, según él, hasta el mismo Homero para expresar a sus semejantes nociones políticas y filosóficas y aun de historia natural. Este concepto de *docencia*, que Luzán lleva al campo literario, fué el mismo que inspira una de las corrientes estéticas de Grecia, y se perpetúa en la edad media nada menos que con la figura inmensa de Alighieri y luego del Marqués de Santillana, quienes descubren en el arte una “hermosa cobertura de cosas útiles” (1), como dice el donoso cantor de las *serranillas*. La idea de “utilidad” se refleja, después de ocultarse el sol milagroso del Renacimiento, en el siglo que estudiamos, hasta que en el ocaso de este siglo el filósofo de Koenigsberg arguye luminosamente sobre el punto, en una página gloriosa, cuando habla de la “finalidad sin fin” de la belleza. La nebulosa, empero, no se disipa totalmente, pues en el romanticismo, en su segunda época, aun se habla de la poesía, y de la obra literaria como de un instrumento de expansiones sociales o *civiles*, y luego con el positivismo la escuela precaria se desmonetiza hasta lo indecible en manos de los obreros de Médan.

El espíritu pedagógico de la *Poética* de Luzán se trasluce al través de todos los escritores de la época y, en mi sentir, obtiene su sello más característico en una epístola de *Jovino*

la biografía de Luzán, escrita por su hijo Juan Ignacio, en *Biblioteca de autores españoles*, t. 61, p. 95 y siguientes.

(1) Véase *Proemio al Condestable de Portugal*, en *Biblioteca de autores españoles*, t. 62, p. 11.

a sus amigos de Salamanca (1), donde su ilustre autor incita a Menéndez, a fray Diego González y al padre Fernández (los tres disfrazados con nombres arcaicos), a que se inspiren ya en la "moral filosofía", ya en "los héroes españoles, las guerras, las victorias", en vez de templar su numen en el "caramillo pastoril" y en las fuentes agotadas del amor. Jovellanos rinde a los conceptos utilitarios, tomada esta palabra en su acepción vastísima, y a lo circunstancial y pasajero las flores más nobles de su espíritu. El arte suyo está por encima casi siempre del motivo que lo inspira, y, gracias al talento del autor, muchas de las obras compuestas con un asunto ocasional, p. ej. *El delincuente honrado*, aun se leen con hondo deleite.

Y lo que se dice del viril entendimiento de Jovellanos puede aplicarse al príncipe lírico de la escuela salmantina, en quien relucen todos los astros de su siglo y entre tanta luz la sombra que acumuló ese siglo: el amor del progreso y de la ciencia; de las artes aplicadas y de las industrias; del liberalismo y de la revolución transpirenaica; el afán político y la filantropía universal; el énfasis pueril ante lo trascendente y la soledad recóndita ante el acontecimiento pasajero, y, sobre estas pasiones, el vate que preside el destino de su patria y con visión romántica penetra en el pasado de la raza del Cid y de Pelayo: tal fué Manuel José Quintana.

La poesía del siglo, no obstante tener como cultores a dos o tres príncipes de las letras, camina con precipitados pasos hacia el más triste de los prosaísmos. La irrupción napoleónica pudo llenar la lira, como en el caso de Quintana, con notas profundas y vivideras, porque en ellas discurría el sentimiento de la patria en peligro, y pudo salvar, en parte, el género del amaneramiento literario en boga. Pero ello fué sólo un paréntesis de legítima luz, para caer luego en un poético fragor sin resonancias profundas en la posteridad, que exige y juzga en forma tantas veces despiadada.

Si la visión histórica de Quintana se dilata y si las dos escuelas oficiales encienden su espíritu en el fuego de la raza

(1) Gaspar Melchor de Jovellanos, *Poesías*, en *Biblioteca de autores españoles*, t. 46, p. 37.

de Cervantes, de Lope y Calderón, — como en otra esfera lo realiza D. Ramón de la Cruz, — el prosaísmo, conmovido por el sacudimiento social y político, acaso se hubiese remediado. No intentemos, emperq, interrumpir las grandes corrientes estéticas con hipótesis inútiles: ya asomará la aurora de un nuevo siglo sobre el arte del siglo XVIII, cuya lápida escribe *Jorge Pitillas* en unos célebres tercetos.

Largo ha sido el exordio del presente estudio sin que aun asome la época que se pretende bosquejar. Pero si me he detenido en el siglo XVIII hispánico, es porque entiendo difícil penetrar el desenvolvimiento literario de nuestros poetas pseudo-clásicos, sin haber paseado antes la mirada sobre las figuras de Luzán, de Feijóo y de Forner, dentro de la crítica, y de Jovellanos, Quintana, Menéndez, Cienfuegos y los dos Moratines, dentro del arte. ¿Acaso nuestra naciente literatura no responde, ya entrado el siglo XIX, al mismo ideal estérico que inspira el canto *A Juan de Padilla* y la tragedia *Hormesinda*? ¿Acaso el liberalismo político de la época de Carlos III, y su expresión conservadora dentro de las letras, no resuenan más o menos fielmente entre nosotros en la época de Rivadavia, aunque cronológicamente corresponda la administración de Vértiz? Una misma escuela de cultura, cimentada en la sangre y en el común idioma, impera en este perdido rincón del mundo que nuestros poéticos padres llamaron "Atenas del Plata". Una misma cultura se dilata hasta el año 30, no obstante el movimiento revolucionario del año 10 y el fuego que enciende la prédica de nuestros tribunos, guerreros y escritores, contra el vínculo que nos unía antes de esa fecha con la tierra conquistadora.

En el siglo XVII saludamos a nuestro primer poeta en la figura de Luis de Tejada. Nace en 1604, en la ciudad de Córdoba, un año antes que las prensas matritenses ofrecieran el libro inmortal de la raza; vemos, pues, que alcanza su vida un período áureo de la literatura peninsular; sin embargo, su obra responde como belleza creadora muy vagamente a ese período.

La literatura del siglo XVIII, en sus escasos representantes (pues, es bueno decirlo, pocos cultivan el noble arte, entre otras causas — sin que ello implique rendirse a la teoría determinista de Taine — porque nuestra nacionalidad se funda con un espíritu práctico y utilitario que descarta toda idea *idealista* y, se sobrentiende, de belleza, sin que la *Biblia* logre, como en la tierra de Wáshington, salvarnos en tal sentido), es pedestre y amanerada cual ninguna del mundo, sin que la imaginación, ni siquiera la fantasía, ya que no la inteligencia, se transparenten al través del pie forzado ¡tristemente forzado! de la estrofa. Por tal motivo, se saluda la figura de Manuel Labardén, cuando el poeta canta con melodioso verso las bellezas del Paraná o lleva a la escena un episodio de la conquista, cual si esa figura resumiese todo el prestigio del arte de León y de Lope. La posteridad, sin embargo, que juzga a Labardén no debe hacerlo con un criterio exclusivamente histórico, como cuando se juzga la tertulia literaria de Maziel, pues en el poeta del Paraná asoma el sentimiento de la naturaleza, hasta entonces ignorado, y en el dramaturgo, hasta podemos conocerle, un noble anhelo de hermosura con elementos indígenas y expresión cortesana.

Las invasiones inglesas producen un copioso raudal lírico en los hombres del Plata, cuyo exponente estudiamos en *El triunfo argentino* de don Vicente López y Planes, escritor que merece el apasionado homenaje de sus contemporáneos y que, al sobrevivirse, conserva el cetro literario de su primera juventud, y cuya memoria todavía perdura — en la forma más alta que hombre alguno jamás soñó — asociada al sentimiento de la patria. En él todos los argentinos reverenciamos al patricio y olvidamos de propósito al poeta, pues de lo contrario sería menester recordar el adjetivo duro — aunque justo — que aplicó un crítico insigne al *Triunfo argentino*, precisamente. Aun cuando evocamos al cantor del *Himno*, evocamos al patricio...

La generación ilustre del año 10 se agrupa en torno de López y bajo la sombra de Horacio y, sobre todo, de Virgilio, canta las miserias y las glorias de la guerra, ocultando bajo

supuestos nombres. en fantástica escena, los nombres de los héroes que morían o triunfaban: ¡tan poderosa fué en ellos la servidumbre de la escuela pseudo-clásica, cuyo tributo solícitos pagaban, aun cuando sacudían, si no cadenas, al menos vínculos de verdad!

No es este el lugar de insistir sobre las tendencias filosóficas que influyen en los hombres de la generación de Mayo, cuyo liberalismo inicial y doctrinario se refleja en la cátedra de Lafinur, hacia el año 1818, en el colegio que dirige un espíritu tan estrecho y reacio a toda nueva disciplina como fué el de Victorio B. Achega: ¡incongruencias de las corrientes filosóficas que al perdurar se enredan en hilos invisibles, cuyo nudo desatan las generaciones venideras (1)!

Si Montesquieu y Rousseau, dentro de las ciencias políticas, Condillac, Cabanis y Destutt de Tracy, dentro de las ciencias filosóficas, influyen varios lustros después de su apostolado, así vemos en el Río de la Plata que perdura el pensamiento de Luzán, de Blas Navarre, de los Moratines y de tantos otros, en lo que se refiere al arte de Calderón y Lope, en la *Sociedad del buen gusto del teatro*, fundada en 1817, cuyo reglamento provisional compone el poeta soldado D. Juan Ramón Roias con cláusulas alusivas al fin docente y moralizador que el teatro persigue, debiéndose reconocer — allí se dice — como modelos insuperables las tragedias de Corneille y de Racine y como *absurdos góticos* (sic) las obras de los autores de *La vida es sueño* y de *La estrella de Sevilla*. Resulta original entre nosotros, a pesar de todo, este eco tan fiel de los *Desengaños al teatro español* del romancista insigne (2).

(1) Véase sobre el punto, *Alejandro Korn, Las influencias filosóficas en la evolución nacional, El romanticismo, en Anales de la facultad de derecho y ciencias sociales*. Buenos Aires, 1915 t. V, p. 145 y siguientes.

(2) Véase: *Introducción al reglamento provisional de la sociedad del buen gusto del teatro*, en el *Censor*, núm. 103, de 4 de septiembre de 1817.

Es oportuno recordar ahora algunas palabras de Luzán al respecto: "Es cierto que si un Lope de Vega, un Calderón, un Solís, y otros semejantes, hubieran a sus naturales elevados talentos unido el estudio y arte, tendríamos en España tan bien escritas comedias, que

Creo que mis lectores me agradecerán si transcribo un trozo harto elocuente del *Reglamento* compuesto por el marcial escritor, fechado el 11 de agosto del susodicho año: "Las almas tristes, y superficiales, que calculan siempre por los resultados, viendo los defectos de la representación de nuestro teatro, no podían combinar, en su asombro, que el plantel de las buenas costumbres, el foco de los conocimientos domésticos, y la pauta recta de la sociedad, no estuviesen en progresión con las restantes mejoras, que había traído entre nosotros la revolución feliz de los espíritus. Lamentaban, sobremanera, que la corte de las Provincias Unidas de Sud América, la hermosa ciudad del Argentino, en los actos más solemnes y expresivos de su civismo heroyco, se resintiese aún del gusto corrompido del siglo diez y siete; devorase sus composiciones despreciables; se dexase llevar del aparato de unas decoraciones mágicas, en tanto que su antigua metrópoli, haciendo una pausa a su corrupción, y embrutecimiento, acababa de ofrecer un modelo sublime de cultura en la sociedad de literatos, cuya plantación echó un eterno velo a los extravíos de su Mecenas, el príncipe de la paz. Verán, que circulando en las manos de todos las obras teatrales de Voltér, Boissi, Crevillon, Maffey, Moratín, Piron,

serían la envidia y admiración de las demás naciones; cuando ahora son por lo regular el objeto de sus críticas y de su risa". *Op. cit.* t. I, página 5.

Como es sabido nunca florecen con más vigor las academias literarias que en el siglo XVIII europeo; este fenómeno debe atribuirse a la misma esterilidad intelectual de la época, pues los escritores inspirados en el rígido precepto se reúnen en solemne cónclave para coordinar el código literario que los gobierne; la naturaleza humana, en tanto, con sus luces y sus sombras y la física con sus rumores y sus cuadros, nada les sugiere; fué menester que surgiera en el nuevo siglo la nueva generación poética adueñada del secreto: la vida que es fuente inagotable de inspiración y de hermosura.

En el Río de la Plata, desde el año 10 o, mejor dicho, desde principios del siglo, se suceden las sociedades y academias, literarias en su mayor parte, aunque este adjetivo encubre casi siempre un móvil político. Ya hablaremos oportunamente de la *Sociedad literaria* de 1822. Sobre el punto puede consultarse un trabajo de Juan María Gutiérrez en la *Revista del Río de la Plata* (1877) t. XIII, p. 185 y siguientes, y sobre todo un capítulo de Ricardo Rojas en *La literatura argentina*, Buenos Aires, 1920, t. III, p. 178 y siguientes.

Corneille, Moliere, Racine, Shakespeare y Kotzobue, que habian excedido las glorias de los Sófocles, y Eurípides de Grecia, y de los Plautos, y Terencios de Roma, no se recogían los frutos ópimos de su lectura, por ir detrás de los absurdos góticos de los Calderones, Montalvanes, y Lope de Vega" (1). Escuchemos, por último, este sonoro arranque de increíble elocuencia del bien intencionado apologista: "Sociedad del buen gusto del teatro: ¡ Cuántos bienes, qué suma de riquezas literarias no va a reportar la patria de tus miembros esclarecidos! Tú vas a ser la piedra angular del edificio majestuoso de la ilustración, la inseparable compañera de la moralidad, del estudio, de los progresos, del genio, de la inmortalidad. . ."

Sincrónica a la corriente literaria que bosquejamos, corre aquella de esencia popular y campesina, cuya tradición poética arranca del romancero castellano y que en su país de origen perdura milagrosamente al través de los gustos cortesanos y de las literaturas oficiales, pues en el mismo siglo XVIII se aspira, en el Madrid de Luzán, la bella flór cultivada por manos rústicas, o aparentemente rústicas, y oreada por las brisas inmortales de la raza. Esta literatura madura brillantemente en nuestra tierra, en cuyo árbol, nutrido en suelo pampeano, murmuran las voces épicas e ingenuas de *Martín Fierro*, de *Santos Vega* y de tantos otros payadores epónimos, que "recogieron en su tiempo, — como dice el historiador de las letras ar-

(1) Presumo que la "sociedad de literatos" de nuestro autor sea una *Junta censoria* de teatros, patrocinada por el Príncipe de la Paz y por Moratín en un principio, la cual imprime, hacia el año 1800, varios volúmenes con las obras de algunos autores de la anterior referencia de J. R. Rojas. No debe asombrar que el poeta argentino incluya entre la *bella scuola* de Voltér (*sic*), Crébillon y Kotzobue, el nombre glorioso y "romántico" de Shakespeare—*poeta sovrano*—pues, como es sabido, el patriarca de Ferney lo introduce en Francia, en su época, aun cuando después él se levante contra la sombra inmortal y luego Moratín el *joven* vierte *Hamlet* a nuestro idioma, y, por tanto, populariza la obra, aun cuando incluya en su traducción las famosas notas, tan pseudo-clásicas y tan mezquinas, que deslustran su trabajo que, en mi sentir, es excelente—digan lo que dijeren los críticos,—pues el traductor gasta en parte una crudeza y un realismo dignos de Shakespeare, que sonarían a cosa bárbara en la escuela meliflua de la época.

gentinas (1) — la esencia de nuestra tierra virgen y de su pueblo primitivo — toda diluída en llanto de dolor, — como recoge un ánfora la esencia de humildes hierbas maceradas; y hasta los tiempos aun ignotos de nuestra gloria venidera será destino transcendental de *los gauchescos* el haber conservado ese prístino aroma de nuestra antigua vida pastoril, en sus ánforas rudas. . .”

Juan Cruz Varela (1794-1839) es el poeta representativo de la generación de Mayo, cuyo perfil literario se destaca sobre la obra poética de Esteban de Luca, de Juan Ramón Rojas, de Cayetano Rodríguez, de Juan Crisóstomo Lafinur y de tantos otros cantores de la emancipación argentina. En él se contiene, mejor que en otro alguno, el ideal estético del siglo XVIII hispánico, trasplantado a otra tierra, pero bajo el prestigio de una misma cultura. Ideal que inspira sus poemas eróticos, sus cantos épicos y civiles, así como sus dos tragedias. (2)

Juan Cruz Varela inicia sus estudios clásicos en el colegio de San Carlos, bajo la dirección de Victorio A. Achega, el

(1) Véase Ricardo Rojas, *La literatura argentina, Los gauchescos*. Buenos Aires, 1917, t. I, p. 578.

(2) Véase *Poesías de Juan Cruz Varela* y las tragedias *Dido y Argia*, del mismo autor. Buenos Aires, 1879.

Entre los principales comentadores que ha tenido Varela deben recordarse: *Marcelino Menéndez y Pelayo*, en *Historia de la poesía hispano-americana*, Madrid, 1913, t. II, p. 415 y sigs. *Ricardo Rojas*, en *La literatura argentina, Los coloniales*. Buenos Aires, 1918, t. II, p. 587 y sgs. *Calixto Oyuela*, en *Antología poética hispano-americana*, Buenos Aires, 1919, t. I, p. 534 y sgs. Y el extenso y meditado estudio de *Juan María Gutiérrez*, en la *Revista del Río de la Plata*, Buenos Aires, 1871, tomos I, II, III y IV, reanudándose el juicio en el t. XII (1876). Este trabajo de Gutiérrez intitulado *Estudio sobre las obras y la persona del literato y publicista argentino D. Juan de la Cruz Varela*, se publica en 1871 (imprenta de Mayo) en una tirada aparte de 100 ejemplares. *La cultura argentina* lo ha reeditado en 1918, variándole el título: *Juan Cruz Varela — Su vida — Sus obras — Su época*. Respecto a este estudio, Menéndez y Pelayo dice que Gutiérrez lo dejó desgraciadamente sin concluir (*op. cit.* p. 415), pero hay en esta creencia un error de información, pues el gran polígrafo cita los tomos primeros de la *Revista del Río de la Plata*, donde aparece como hemos visto, y calla el tomo XII donde el estudio concluye.

La biblioteca argentina reeditó en 1915 las *Tragedias de Varela*, y *La cultura argentina*, en 1916, sus *Poesías*.

rigido domine que reemplaza en la cátedra al presbítero Pedro Fernández, cuyo magisterio, en dicho instituto, fué tan honrosamente recordado por algunos de sus ilustres discípulos. Varela practica en las aulas carolinas los primeros estudios serios de latinidad, con un resultado óptimo en lo que se refiere al conocimiento del idioma del Lacio, y de la letra y del giro prosódico de los cantores inmortales del siglo de Augusto; pero este conocimiento en él es sólo *literal*, pues el espíritu que discurre por los cármes de Horacio y de Virgilio no llega a penetrarle, porque ante el alumno y sus modelos se opone como un valladar el precepto de los gramáticos académicos reducido a la *mimesis* de los bronceos *monumentos* y, sobre todo, a las flores retóricas que los exornan. De ahí que cuando el estudiante canta, al sentirse poeta, ahoga su inspiración en la reminiscencia antigua, que en él es servidumbre, sin sospechar que si bebiera en las fuentes inexhaustas de la naturaleza llegaría a ser tan clásico como sus maestros, — aunque por distinto camino, — quienes fueron grandes porque jamás sofocaron su propio corazón con la cultura recibida.

Virgilio y Horacio, entre los antiguos; Arriaza, Cienfuegos, Meléndez y Quintana, entre los modernos (sin contar a Boileau y Alfieri y aun a Monti, Manzoni y Foscolo), influyen en la educación literaria del poeta.

Sacrifica a las musas el novel autor con unas anacrónicas donde canta a Laura, como en el mismo género cantaron los poemas peninsulares a las Cloris y las Dafnes.

En 1917 regresa de Córdoba, en cuya Universidad realizó estudios de cánones y teología, con un largo poema intitulado *La Elvira*, del cual su autor sólo conservó algunos fragmentos. Esta producción es interesantísima, pues revela un temperamento romántico en el fondo y en la forma; romanticismo que, contra toda lógica, se detiene en los años posteriores, no obstante el triunfo de la nueva escuela — en vida del escritor — sobre la pseudo clásica. Esta incongruencia se explica si pensamos que el estado "romántico" vive siempre latente en el alma cristiana, y cuando hay sinceridad y emoción en el poeta, la obra que produce ostenta los matices cordiales que son, bajo

cualquier cielo, de carácter romántico. Así Varela, libertado un momento de la férula retórica, con los bríos de su juventud ardorosa, derrama sinceramente su espíritu y compone algunas estrofas que, en mi sentir, hasta el mismo Espronceda podría firmarlas. ¿Quién no recuerda el *Canto a Teresa* al leer estos versos?

*¡Oh días de mi gloria! ¡Oh dulces horas
Las que, testigos de mi amor, volaban!
¿Quién os creyera nunca precursoras
De los días de horror que me esperaban?*

¿Quién no evoca el romanticismo del año 30 en esta octava escrita, recuérdese bien, en 1817?

*La aspesa sombra de la noche helada,
Del rabioso aquilón el silbo horrendo,
La natura en el sueño sepultada,
A la Luna las nieblas encubrieron,
Y el triste eco del ave, acostumbrada
A andar entre tinieblas discurriendo;
Todo, todo, a esta hora más aumenta
El bárbaro dolor que me atormenta.*

Y hasta el concepto del amor suena como algo inusitado en la escuela que el poeta cultiva:

*Naturaleza toda nos convida
Al deber grato de vivir amando,
Y oprobio eterno, y maldición, y luto
A quien no pague al corazón tributo.
.....
Y llora el desamor más que la muerte,
Y tiembla y se estremece a la memoria
De aquellos días de perdida gloria.
¡Días de paz, en bienandanza idos,
.....
Colmaron mi ventura, y, ya perdidos,
Sólo dolor y llanto me han dejado!*

Más o menos en la misma época el poeta compone una hermosa elegía *A un amigo, en la muerte de su padre*, que me place recordar, pues en ella resplandece un sentimiento elevado, unido a la fluidez en el manejo del endecasílabo y a las reminiscencias de buena ley que la ilustran.

Varela consigue dominar el verso suelto con rara precisión y elegancia, que prueban su constante lectura de los escritores italianos sobre todo, entre los cuales se cuentan Monti y también Foscolo, pues en la elegía mencionada hay un pensamiento del glorioso vate *Dei sepolcri*:

.....
*Y le escondieron en la horrenda huesa
Donde quizá con las de algún perverso
Se mezclaron cenizas respetables (1).*

En la misma composición nos sorprende esta reminiscencia horaciana:

..... *Igual la Muerte
Huella la torre del monarca excelso,
Y a la cabaña baja (2).*

En el año 1818 se inicia una jornada en la obra poética de Varela con el canto *Al triunfo de nuestras armas en los llanos del río Maipo*, etc. (3); jornada que culmina con el comenta-

(1) Recuérdese la estrofa de Foscolo al referirse a Parini:

..... *e forse l'ossa
Col mozzo capo gl'insanguina il ladro
Che lasciò sul patibolo i delitti.*

(2) He recordado a Horacio (Oda I, III) por el estudio que en el Venusino realizó nuestro poeta, aunque dicho pensamiento pudo él muy bien recogerlo en los libros santos, sobre todo en el perturbador *Ecclesiastés*, o en las coplas divinas de Manrique, donde resplandece fundido con el bronce del idioma.

(3) Me voy a permitir abreviar en cuanto sea posible el título de las composiciones de nuestro autor, realmente "kilométrico", como observa Menéndez y Pelayo; si bien se mira, esta falta de concisión horaciana — *ne quid nimis* — proviene de sus maestros, v. gr. Quintana, quien gasta una facundia extraordinaria con tal efecto: *A la ex-*

rio lírico: *Campaña del ejército republicano al Brasil, y triunfo de Ituzaingó*. Composición ésta que ha merecido el honor de figurar en las antologías y de ser elogiosamente analizada por maestros insignes; no obstante, yo no he podido encontrarle las bellezas que dicen atesora ni las luces bélicas con que deslumbra a los lectores. Paréceme que la inspiración flaquea en más de un punto y que la grandilocuencia vacua — peligro del género, al cual no escapa ni el mismo Olmedo en su canto magistral — llena casi todas las estrofas. ¿Quién no sonríe con el encumbramiento de Alvear y Brown, bajo cuyo solio no osan alzarse las sombras de Temístocles y Leonidas? ¿Quién no cierra los ojos complacido para no ver “la lumbre refulgente del rosado palacio de la Aurora”, que el cantor exalta? ¿Quién no se tapa los oídos para no sentir “la ronca trompa del feroz Mavorte”, “los hórridos bronce” y el estrépito del sol que sepulta “su carro esplendoroso” al abandonar el “Olimpo refulgente”? Y todavía debemos añadir a la grandilocuencia el prosaísmo, v. gr.: “O borro el verso que no alcanza a tanto”, y la adjetivación peregrina, v. gr.: “frente deleitabile”. Es justo advertir que entre la hinchazón que dejó apuntada se admiran algunos cuadros ejecutados con excelente mano, p. ej., el famoso pasaje de la muerte de Brandzen y el incendio que ocurre en el campo de batalla. Pero, a pesar de estos rasgos felicísimos, la impresión que se recibe en conjunto es ingrata, pues todos los defectos de Quintana en sus apóstrofes e invectivas aquí se repiten, sin las virtudes, por cierto, del glorioso Koerner castellano.

La época más fecunda de la inspiración lírica de Varela se dilata desde el año 1820 hasta 1830. En esa década le vemos en la administración pública, compartiendo con Rivadavia, ya durante el ministerio o la presidencia de éste, las tareas gubernativas en el doble carácter de escritor y funcionario.

Quien desee una síntesis histórica de lo que fué la acción de Rivadavia como estadista, como hombre de pensamiento y

pedición española para propagar la vacuna en América bajo la dirección de don Francisco Balmis, se titula, como es sabido, uno de sus cantos.

de progreso, no puede prescindir de la poesía de Varela, durante ese tiempo, pues ella es el comentario lírico de la política de Estado.

Se ha comparado a nuestro primer presidente con los hombres ilustres del tiempo de Carlos III: los Arandas y Campomanes, los Floridas-Blancas y Rodas. El paralelo es feliz, pues la raigambre intelectual del argentino es de la misma estirpe de la de los amigos de Voltaire (1). Su afán de progreso y su fe en la "perfectibilidad indefinida" del hombre y sus instituciones — cuya lápida prepara el risueño autor de *Candide* y cuya leyenda burila el egregio autor de *Palinodia al marchese Gino Capponi*—, le vinculan a los hombres nutridos en la *Enciclopedia* y deslumbrados con las luces del siglo.

El problema religioso que apasiona al Rey cristianísimo — desde el punto de vista social — y que obtiene solución en la pragmática de 1767, al arrogarse la autoridad civil todos los fueros de la eclesiástica; tal problema, que en su experiencia política entraña una nueva ideología, se refleja en la administración de don Bernardino Rivadavia.

La doctrina del regalismo español fué amparada por el estadista argentino con verdadero impulso, sin que el espíritu colonial — aromado de incienso — que aun vivía latente en el seno de Buenos Aires, lograra entorpecer la acción del gobernante, quien contó, desde un principio, con el apoyo doctrinario y poético de nuestro poeta: de ahí las polémicas de Juan Cruz en la prensa, que la posteridad no ha recogido; de ahí el fervor que discurre por sus versos, cuando se levanta contra el "atroz y sañudo Fanatismo" y "la vil Hipocresía" y compone el canto intitulado *La superstición* (2); facundia que

(1) Sobre la correspondencia del patriarca de Ferney con los políticos españoles, especialmente el conde de Aranda, pueden leerse las páginas que consagra al punto Menéndez y Pelayo, en *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, 1881, t. III, p. 199 y sigs. (*El príncipe*).

(2) Varela comenta el canto sobredicho con la siguiente nota: "Debe tenerse presente al leer esta composición que fué hecha en una época en que se había exaltado furiosamente el fanatismo, con motivo de la reforma eclesiástica, sabiamente ejecutada en Buenos Aires por el gobierno".

Sobre la reforma eclesiástica durante el ministerio de don Ber-

acrece y se reanima en la lucha cotidiana, como si se desease sepultar con el peso de la crítica a todo un pasado: él, que había conocido la esencia de ese pasado, bajo la bóveda románica del colegio carolino, en el magisterio del presbítero Victorio B. Achega... De seguro que la sombra de Quintana, su *maestro y signore*, debió acompañarle como nunca, en la cruzada, sonando alentadores en sus oídos los versos del poeta heterodoxo del *Panteón del Escorial* y de *Juan de Padilla*.

La época de Rivadavia se caracteriza por un noble afán de progreso que imprime su sello a todas las manifestaciones intelectuales y materiales de la sociedad porteña. Sean los que fueren los reparos dirigidos a la política del estadista, es menester, empero, inclinarse ante las virtudes del educador, que en un medio ambiente semibárbaro echa la semilla de una cultura, exótica y refinada para entonces, cuyo fruto alcanza a la mesa del desvalido y exorna la mesa criolla del rudo comerciante.

La sociedad literaria — cuya fundación se inspira en las academias similares de Francia, de España en la época de Carlos III y de los Estados Unidos de Norte América, según reza el acta de la convocatoria de 28 de diciembre de 1821, patrocinada por don Julián Segundo de Agüero, edita dos periódicos: *El Argos* y la *Abeja argentina*, como consignan los artículos 20 y 27 de su reglamento, a fin de “formar un canal verdadero (*sic*) de comunicación y noticias”.

Quien desee obtener una visión de la época, lea los periódicos sobredichos y especialmente el *Centinela*, de carácter oficial, en cuyas hojas colabora nuestro Juan Cruz Varela.

¿Quién iba a decirnos que el público porteño de hace casi un siglo se extasiaba no sólo con *El Café* y *El sí de las niñas*, de Moratín, sino también con las obras de los escritores alemanes contemporáneos, p. ej., Kotzobue (1), cuya

nardino Rivadavia, consúltese el estudio de Rómulo D. Carbia, *La revolución de Mayo y la Iglesia*, etc., en *Anales de la facultad de derecho y ciencias sociales*, Buenos Aires, 1915, t. V, p. 270 y sigs.

(1) En un principio asombra que el teatro de un autor sin mucho renombre en la posteridad como Kotzobue (1761-1810), se haya representado en Buenos Aires: ello se debe a que dicho dramaturgo y co-

Misanthropía y arrepentimiento proporciona un triunfo escénico al actor Díez y a la encantadora Trinidad Guevara? ¿Quién iba a decirnos que en el año 1823 se representa en Buenos Aires el *Cid* de Corneille? Si un teatro tan noble se aplaudía es porque la cultura general había progresado y porque la crítica estaba a la altura de las obras representadas: ¡y a fe que lo estaba! Los que nos enorgullecemos con los adelantos del presente y deploramos nuestro pasado, cual si estuviese envuelto en brumas medioevales, debiéramos envidiar más bien aquella época en muchos puntos y, sobre todo, en lo que a la crítica teatral se refiere. Que la obra del gran Corneille se aplauda, ello revela sensibilidad en el público, pero que dicha obra obtenga un crítico docto, es aún mayor milagro.

En la época en que Moratín, v. gr., comulga con la fórmula más rígida del teatro pseudo-clásico, y antes de que Martínez de la Rosa diese a luz su *Poética* (1827) y en ella aun sacrifique con el mismo fervor de Boileau y de Luzán a las unidades dramáticas, en el Río de la Plata se escucha una crítica felicísima sobre el problema que se tiñe de sangre en Francia hasta resolverse en Hugo, y que en Italia es despejado por el talento clarísimo de Manzoni en su famosa *Carta*, y en Alemania por uno de los Schlegel.

A raíz de la representación del *Cid*, el crítico del *Centinela* realiza el comentario de la obra, cuyas "bellezas son de todos los siglos", con las siguientes palabras: "El *Cid* es muy a propósito para juzgar y determinar la cuestión de la *unidad de tiempo*. El padre de Ximena ofende mortalmente al de Rodrigo: venga la afrenta en la sangre del ofensor: la hija se echa a los pies del rey para que haga castigar a su propio amante: el rey promete reunir su consejo sobre un asunto tan grave; vuelve Ximena a palacio a instarle que haga justicia: sobre-

mediógrafo fué traducido al castellano—versión hecha del francés, según entiendo—por don Dionisio Solís y don Agustín García Arrieta; habiéndose estrenado en Madrid el 30 de enero de 1800 en el Coliseo de la Cruz, *Misanthropía y arrepentimiento*, con un gran éxito popular. Me inclino a creer que la versión de Solís, compuesta en verso (la de Arrieta es prosaica) sea la misma que triunfó en la escena portañesa como antes en la castellana.

vienen los moros: sale a batirlos Rodrigo: los derrota; el rey le premia con el título de Cid: le desafía otro amante de Ximena: se señala tiempo y lugar para el combate: se ejecuta: sale otra vez vencedor, y el rey trata de unirle con Ximena. Ahora bien: ¿es posible que tantos eventos se sucedan en el corto espacio de 24 horas? Pero ni aun parece posible en otros tantos días. ¡Extraño modo, a la verdad, de aumentar la ilusión teatral, el de representar en la escena lo que no puede acontecer en la naturaleza!” El crítico se afirma en dicha idea y expresa, en posteriores páginas, este concepto verdaderamente clásico y al mismo tiempo muy romántico: “La naturaleza, la naturaleza es lo único que se debe imitar” (1).

¿Quién fué el autor que trazó esos conceptos tan equilibrados sobre la controvertida unidad de tiempo? (2) Por la cultura que revela y por ser una voz oficial del periódico, se sospecharía que fuese Juan Cruz Varela; sin embargo, yo me inclino a creer lo contrario, pues el autor de *Dido y Argia* rinde, hacia el mismo tiempo, un servilismo exagerado a las leyes que ahora se rebaten, aunque, si bien se observa, estas inconsecuencias se notarían en muchos autores, v. gr., en Martínez de la Rosa — el caso inverso, — quien en teoría es estrecho y dogmático, y en su obra creadora se presenta con libertades netamente románticas. Pero aun hay otro motivo para creer que aquel poeta no es el actual crítico, pues a raíz de la divulgación de su tragedia virgiliana, una pluma del *Centinel* —

(1) Véase la crítica antedicha en el t. III, p. 94 y sigs. de *El Centinela*. El primer número de este periódico sale el domingo 28 de julio de 1822 (imprenta de Expósitos), y el último número, el domingo 7 de diciembre de 1823. Puede consultarse la edición completa de tres tomos, encuadernada en Londres y perteneciente a don Bernardino Rivadavia, en la Biblioteca del ministerio de Relaciones Exteriores.

(2) Respecto a las otras unidades, el crítico arguye: “Lo que se ha dicho sobre la unidad del tiempo con referencia a esta tragedia, podría decirse también de la del *lugar*; y se ve muy bien que si el gran Corneille, fiándose enteramente en su propio ingenio y en la *unidad de la acción*, y despreciando en vez de contemporizar con las otras dos, hubiera dado a su acción el espacio y el tiempo necesarios para madurar y desenvolverlo, conforme lo pide la naturaleza de las cosas, su tragedia sería todavía más digna de la admiración de la posteridad” (*loc. cit.*, p. 95).

como ya veremos — le endereza un sagaz comentario; y esa pluma parece ser la misma que adujo las “románticas” razones contra las “unidades” de Corneille.

En 1822 el gobierno inicia diversos trabajos hidráulicos, con objeto de abastecer de agua corriente a la ciudad porteña; con tal motivo, Varela compone su *Profecía de la grandeza de Buenos Aires*. En 1823 se funda una academia filarmónica y se firma un tratado con España: de ahí las composiciones intituladas *Canción para los jóvenes de la academia de música*, etc., *La corona de Mayo* y *A la Paz*, etc. (1). En años posteriores, la guerra con el Brasil, una expedición al desierto o la figura del general Brown, logran sacudir todas las fibras poéticas de nuestro autor.

El género de poesía civil que él cultiva, — por cierto el más ingrato de los géneros literarios cuando falta el sentimiento de lo perdurable, — se inspira especialmente en el siglo XVIII hispánico o, mejor dicho, europeo; y hemos analizado ya, con el juicio de Luzán y Jovellanos, el fin que el arte entonces persigue. Claro está que si resplandece en el poeta un pensamiento hondo, o se viste el pensamiento ocasional de hermosura, el género se salva: de ahí en el mismo siglo algunos poemas in-

(1) Esta poesía así intitulada: *A la Paz; con motivo de la convención preliminar, celebrada en 1823, entre el gobierno de Buenos Aires y los comisionados españoles cerca de él*, se publica por vez primera en *El Centinela* de 28 de septiembre de 1823 (op cit., t. III, p. 189 y sigtes.) Lleva como epígrafe una estrofa de Quintana y en dicha impresión no ostenta firma alguna. Si no me equivoco, Varela es el primer argentino que después de la independencia llama *madre a España*:

*La madre Patria mirará gozosa
Una sola familia americana.*

El dato es de por sí curioso. Es oportuno observar que nuestro poeta, cuando se levanta contra la tradición política hispánica, emplea hasta los mismos giros del cantor de *Juan de Padilla* y de la *Imprenta*, que, como se sabe, inculpa a su patria en más de un punto. (Hasta en su faz política Varela es un español liberal del siglo XVIII.

Por si el hecho interesa, advertiré que el tratado que comenta Varela no se puso jamás en vigor. En 1857 y en 1859 se celebran otros de la misma índole y que corren igual suerte. En 21 de septiembre de 1863 firman en Madrid don Mariano Balcarce y el marqués de Miraflores un *Tratado de reconocimiento, paz y amistad*, que es el que actualmente rige nuestras cordiales relaciones con la nación española.

mortales de Parini y de Chénier, y en la primera década del siglo subsiguiente el canto incomparable de Hugo Foscolo.

Varela carece de ese fuego superior cuyos rayos iluminan a las generaciones venideras y salvan de la sombra y del olvido el recuerdo de una época y hasta de una raza como acontece en el cantor tebano: el viejo Píndaro, el religioso vate de los deportes de Olimpia y de Pitia... A Varela se le recuerda, en tal sentido, por el fondo histórico que en su poesía se contiene, sin que ella perdure en la única forma que debiera perdurar: por la belleza.

Mal podemos exigir de un pseudo-clásico el sentimiento de la naturaleza en la emoción directa de las cosas; sin embargo, en algunas composiciones de Varela asoma dicho sentimiento, aunque asociado a las ideas de progreso o a las reminiscencias literarias. Obsérvense estos versos, tan llenos de armonía y de pureza, donde se oculta una impresión sentida de la pampa, tal como la vislumbramos más tarde en una estrofa del cantor de la *Cautiva*:

*Yo ví en los Andes la preñada nube
Más baja que la cima, y en los cerros
Rodando el trueno, y aterrando al valle,
Que en torrentes las aguas inundaban,
Blancas de espuma, y entre piedra rotas.
Yo ví los llanos de la Patria mía
Anchos, inmensos, do sin fin, en torno,
Cual la imaginación, la vista vaga,
Y en la hermosa planicie nada encuentra
Más que verde extensión, y el horizonte
Así parece cual si asiento fuera
Del vastísimo cóncavo del cielo.
Naturaleza allí clama por brazos
Que el seno virgen de la tierra rompan,
Y que llenen su voto, la simiente
Do quier abriendo los canales hondos
Por do corran las aguas, o robadas,
Para el riego benéfico, al gran río
Que cantó Labardén, o desde el centro*

*Avaro de la tierra, do se ocultan,
Por una mano hidráulica arrancadas.*

La profecía de la grandeza de Buenos Aires, cuyo fragmento transcribimos, quizá sea la más hermosa de sus composiciones, pues sobre el tema prosaico que la inspira y la penetra, el cantor se levanta con énfasis vatídico y previene el destino de su ciudad y de su patria en términos que por ventura se han realizado:

*Hay un país que afortunado goza
De paz, de libertad y de abundancia.*

Quintana, como ya he dicho, es el poeta que mayor influencia tiene sobre la educación literaria de Varela: en su ideología, en su gusto estético y en la música de su estrofa. El tema en que se inspira el porteño es generalmente análogo al del español y común en muchos puntos, v. gr., en el canto a la Imprenta. De ahí también una reminiscencia formal que de continuo le acompaña: "Guerra: ¡Bárbaro nombre!", dice Quintana; "¡Guerra! ¡Execrando nombre!", exclama Varela; "¿Qué era, decidme, la nación que un día...?", canta el primero; "¿Dónde está la nación, que en solo un día...?", comenta el segundo. Las citas, en tal sentido, podrían dilatarse, pero con lo presentado basta, en mi opinión, para darnos cuenta hasta qué punto Quintana, "el hijo del querer de Apolo", mueve el número poético del hijo del Plata.

En el año 1823 las hojas del *Centinelá* (1) traen una crítica sobre la tragedia clásica de Varela, intitulada *Dido*. El autor anónimo analiza de pasada la obra, a la cual considera, por su falta de acción, como "una bellísima elegía más bien que una tragedia"; se detiene en el carácter de su protagonista; en la "absurda" ley de lugar, que se respeta; en los giros prosódicos y hasta en los vocablos que el poema contiene (2). Y

(1) *Op. cit.*, t. III, p. 158 y sigtes.

(2) El crítico comenta en cierta parte: "Sin embargo, el verbo empleado en este verso: *Mas el silencio del palacio crece*, no parece exacto. El silencio es una negación; y una negación no parece susceptible de

termina su comentario con las siguientes palabras: "Deseamos que la *Dido* logre en las tablas el mayor aplauso, y que su estimado autor escoja cuanto antes, para segunda pieza, un argumento más dramático y *nacional*, si se puede; o al menos alguno que aluda a nuestra situación y aspiraciones" (1).

La tragedia *Dido* es la más brillante producción de Juan Cruz Varela. Se desprende de sus versos un sentimiento purísimo y una noble dignidad literaria. Compuesta en endecasílabos asonantados, según la norma pseudo-clásica, pues, como es sabido, el octosílabo tan amado por Castillejo y por su escuela en el siglo de Garcilaso, cede nuevamente el lugar — esta vez en el teatro — a un metro más grave y alto, pero también más frío y monótono, sin que la tradición gloriosa de Lope y Tirso y el genio peculiar del idioma logran imponerse al gusto oficial y cortesano de la época de Moratín el *antiguo*. La *Dido*, por lo tanto, se resiente en su lectura por la versificación en ella adoptada, que, no obstante el clasicismo implícito, es más bien de índole romántica, pues la precisión del giro del maestro Horacio, v. gr., pocas veces se consigue con la vaguedad del asonante que sugiere y embriaga, en lugar de ser pictórico y concreto.

Aun se rinde tributo a la escuela del siglo en las unidades,

crecer". En cambio yo encuentro que dicho verso (acto III, escena IV) es bellissimo, clásico y al mismo tiempo muy moderno. Recuérdense, con tal efecto, un endecasílabo incomparable de Garcilaso y lo que los contemporáneos han evocado al respecto, y, sobre todo, el teatro de Maeterlinck, donde el "silencio crece" en los corazones, en los espíritus y en las cosas... *Vasta silentia*, decía Lucano.

(1) En las mismas hojas del *Centinela* (t. III, p. 166) sale a luz la respuesta del artículo anterior, la cual, entre otras cosas, dice: "El *Argos* en número 72 del tomo II, y vos, *Centinela*, en vuestro número 60, habéis tenido la dignación de abrir dictamen sobre la tragedia que poco ha se publicó con mi nombre". *El autor de Dido*, como se firma al pie del artículo, defiende el carácter de Eneas que él ha evocado y las leyes dramáticas que él ha respetado, e invoca al austero piomontés:

"... pero yo creo, y no soy yo solo, que debe seguirse la estrictez de Alfieri a este respecto: acciones trágicas pero sencillísimas".

Juan María Gutiérrez dice que el artículo aparecido en el *Argos*, que ahora recuerda Varela, se debe a la pluma del doctor don Gregorio Funes, y que él posee el autógrafo original de dicho comentario. Véase Gutiérrez, *op. cit.*, nota de la página 348 (Ed. Príncipe).

falsamente aristotélicas, que informan el espíritu de la tragedia que comento. Pero a pesar del vasallaje apuntado y de su hálito convencional, la *Dido* contiene versos primorosos, escenas muy bien trazadas y, sobre todo, cierta gracia superior que la inspira y la penetra, y que si no es la “miel y la leche” gustadas en el ánfora antigua, siquiera es un puro licor escanciado en copa criolla y en una época poco propicia a esta clase de libaciones.

La obra se inspira en el episodio inmortal del libro IV de la *Eneida*, cuyo argumento callo por hallarse en todas las memorias. ¿Quién que haya leído el poema del Mantuano no recuerda las dos figuras que creó su genio — aunque la erudición moderna se muestre reticente al respecto — y que vistió su fantasía con todos los hechizos del arte? La pasión amorosa que alienta la viuda de Siqueo por el predestinado troyano, a quien ve y oye en la ausencia — *illum absens absentem audit que videtque* (IV, 83) — inspira más de una cálida estrofa a nuestro poeta:

*Yo le ví, tú le viste; y era Eneas,
Mas que mortal, un Dios; hijo de Venus,
.....
No he fijado, aunque reina, las miradas
De los medradores de los cielos;
No soy más que mortal; y yo creía
Ver brillar en Eneas un reflejo
De aquella lumbre celestial, que pasa
Del rostro de los Dioses al de aquellos
Que su amor soberano arrebataron,
O de tan alto origen descendieron.
Mi temor era justo; pero pronto
No pudo más el alma obedecerle,
Y cedió a su pasión: los ojos míos
Declararon por fin al extranjero
El ardor que en mis venas discurría,
Penetrando sutil hasta los huesos (1).*

(1) *Ardet amans Dido, traxitque per essa furorem* (IV, 101), dice el poema virgiliano. Sin mayor esfuerzo pueden hallarse, como la se-

No es menester insistir en las bellezas que atesora la *Dido* burilada por el poeta, pues la obra se halla hoy al alcance de todas las manos y, me imagino, también de nuestros críticos. Pero antes de separarme de la infortunada reina cartaginense, deseo recordar, sobre el punto, el juicio aparecido, hace una centuria, en el *Centinela*, donde se dice que la obra de Varela es una bellísima elegía, porque carece de acción para ser una tragedia.

Sea por la falta de pericia escénica de su autor, sea por el tributo deprimente que se rinde a las unidades dramáticas, o sea, en fin, por una errónea visión estética, lo cierto es que *Dido*, inspirada en un tema tan lleno de emoción y movimiento, carece, sin embargo, del atractivo que surge del choque de las pasiones en la escena. No obstante este “pero” y otros muchos que puedan oponerse a la obra, merece, si nembargo, el respeto de la posteridad y un recuerdo perdurable para su autor ilustre.

Si en la ejecución de su tragedia Juan Cruz es pseudoclásico, en el ideal que persigue se muestra por vez primera como un artista del Renacimiento: la “finalidad sin fin” de la hermosura puesta en *Dido*, pues ella no entraña ninguna de las ideas “pedagógicas” — en el sentido amplio de la palabra — que deslustran, desde el punto de vista estético, a todas sus producciones. Ni el interés del éxito transitorio del tinglado escénico pudo cautivarle, pues debió pensar, de seguro, que la obra no sería representada por sus contemporáneos, como no lo ha hecho su posteridad, dado el carácter de la misma. (1) La alabanza entonces brota espontáneamente porque

ñalada reminiscencia del latino en nuestro poeta; lo cual es comprensible, pues él surca un campo ya trillado hace veinte siglos.

(1) La opinión de que la *Dido* no fué representada se apoya en el silencio de la época al respecto. El cronista del *Centinela* (t. III, p. 158) p. ej., dice: “Aunque no se ha dignado todavía (*Dido*) sus plantas reales pisar en nuestras tablas”. Ricardo Rojas (*op. cit.*, p. 605) también se afirma en la idea—según sus investigaciones—de que la obra no fué llevada a la escena. Juan María Gutiérrez (*op. cit.*, p. 58, Ed. Príncipe), al referirse a un monólogo de la reina cartaginense, comenta que Trinidad Guevara “lo recitaba con una voz verdaderamente argentina”. Sin embargo, es sabido que este ilustre y noble crítico más de una vez

se contempla en un rincón del mundo — el fenómeno literario no puede desvincularse, como en el presente caso, del fenómeno histórico, — en una ciudad-aldea, atemorizada a sus puertas por los indios bárbaros y por los caudillos criollos no menos bárbaros, un poeta que se alza sobre su medio ambiente con un hondo y desinteresado afán por la belleza antigua, cuya expresión persigue en la figura soberana de *Dido*, a quien envuelve en primoroso manto tejido por su numen: él, el nuevo Eneas, que fundó una cultura a las orillas del Plata, como el troyano piadoso fundara la epónima a las orillas del Tíber...

Vittorio Alfieri, el ilustre trágico italiano que tanta influencia tuvo sobre su época, al proclamarse vocero de todas las ideas morales, sociales y políticas que fermentaban en la última mitad del siglo XVIII, compone un teatro de carácter más universal que individual y de tendencia más objetiva que subjetiva. No labra sus tipos en humana carne, como Shakespeare, sino en símbolos humanos, como Schiller en su primera manera. No desentraña las pasiones del fondo del espíritu de sus protagonistas, sino que maneja a su antojo las pasiones con los móviles abstractos de la libertad, de la venganza y del amor. Sin embargo, el gran rebelde de todo poder constituido, el demagogo que cruza taciturno por la escena de su patria agitando la tea revolucionaria del pensamiento francés, el "Robespierre poético", como lo llama De Sanctis (1), se inclina fervoroso ante las leyes dramáticas de la tragedia francesa, ciñéndose a un molde estrecho y convencional para de-

se equivoca en los detalles y más la imaginación le traiciona en las evocaciones históricas y literarias. Si nos atuviéramos a las palabras antedichas, el juicio se robustecería con el del señor Enrique García Velloso (*Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, 1914, p. 255), quien dice: "Según los diarios de la época, *Dido* era interpretada por Trinidad Guevara de un modo encantador, especialmente en la notable escena que comienza así..." El señor Velloso se apoya en el estudio que realiza sobre Varela en las ediciones de 1831 (?) y de 1836 (?), según nos advierte (p. 243 y 258), y que yo a mi vez también me apresuro a advertirle, por si la interpretación de Trinidad Guevara y el "público del Argentino que la ovacionaba" hubiesen persuadido al lector con fiado de la verdad del aserto.

(1) *Storia della letteratura italiana*, Milano, 1913, t. II, p. 323.

rramar sus ideas y pensamientos: ¡tan honda fué la influencia de una disciplina estética, que rinde al genio férreo de Alfieri y aun rendirá más tarde al genio romántico y magnífico de Byron en sus evocaciones dramáticas!

Su tragedia *Philippe*, — tan agudamente comentada en el siglo XVIII por el padre Arteaga y cuyo argumento gira, como es sabido, alrededor de las figuras de Felipe II y de su infeliz hijo, conteniéndose en ellas todos los gérmenes de rebelión social y política que flotaban en el ambiente del autor, — fué vertida a nuestro idioma por Esteban de Luca. Su *Polinice* y su *Antígona* inspiran a Juan Cruz Varela la tragedia *Argia*, en cuyo héroe Creón, rey de Tebas, corre el soplo aciago de las tiranías y absolutismos. Oigamos las palabras del escritor argentino: “Pero, sea de esto lo que fuere, la época en que he escrito mi tragedia, es decir, la época de la *libertad de mi país*, y la en que los soberanos de Europa han dado a conocer abiertamente a los que lo dudaban que todo rey *absoluto* es un tirano, es ciertamente la más a propósito para acabar de arraigar entre nosotros el odio a los tronos. En efecto: la inicua alianza, llamada *santa*, parece haberse empeñado en que todo el género humano deteste más que nunca el nombre de *monarca*; y en el país de la libertad no se violenta un escritor cuando se le presenta una ocasión cualquiera de atacar a los déspotas” (1).

De nuevo prepondera en Varela el móvil social sobre el estético, henchido esta vez con los celos que suscitaban en la sociedad porteña los congresos europeos que, desde el año 1815, tendían a proclamar los derechos legitimistas de los tronos restablecidos y ahogaban en la reacción conservadora todos los principios liberales proclamados en la Revolución Francesa, que fueron nuestros principios de Mayo, los cuales se dilatarían hasta la época del gobierno del general Rosas, dejando la entrada libre, en ese tiempo, a la tendencia que triunfaba en Europa en la época (1824) que Juan Cruz compuso su tragedia.

(1) *Opus, cit., Prólogo*, p. 406 (ed. de 1879).

Varela deja de cantar en temprana hora (1), debido, sin duda, a los infortunios que sufre como hombre y ciudadano; infortunios que labraron la última jornada de su vida e inspiraron la más hermosa de sus composiciones, intitulada *El 25 de Mayo de 1838, en Buenos Aires*, en cuyo estilo alienta, según certero juicio de Menéndez y Pelayo, el arte noble y purísimo de Manzoni. La escuela del dolor, que es la más ruda y eficaz de las escuelas, acaso hubiera dilatado el tesoro de belleza que se ofrece avaramente en la composición sobredicha; pero la escuela trágica impuso su férula con demasiada rigidez, pues el poeta rindióle, con la postrera gracia de su genio lírico, el tributo de su propia vida.

He resumido en Varela un período de nuestra cultura nacional. La corriente estética del siglo XVIII hispánico, que pasa por las figuras de Labardén, López, Juan Ramón Rojas, Esteban de Luca y demás cantores de la Colonia y de la generación de Mayo, halla su propio cauce en el espíritu del poeta que engendró a *Dido* y exaltó las miserias y las glorias de su patria.

Juan Cruz Varela carece del fuego supremo de la inspiración lírica, en cuya llama se funde el sentimiento y se esconde la idea; carece su numen de la esencia que perdura sobre lo actual y transitorio, y que entrega a otras edades el misterio divino de un espíritu y el sello preclaro de una raza; carece su verso de esa alada diafanidad que triunfa del espacio y halla un seguro eterno — por los fueros de la hermosura — en el fondo espiritual de una y varias generaciones. No obstante ello, su figura es digna de recordación por los timbres que la exornan, cimentados en el estudio de los viejos libros de Grecia y Roma y, sobre dicho estudio, el amor que a

(1) Durante los años del destierro, que fueron los precursores de su muerte, el poeta traduce a nuestro idioma el primer canto de la *Eneida* y una parte del segundo; varias odas de Horacio (odas I, XV y XXXIV del libro I, y odas V y IX, del libro III), a quien imita en una composición en sáficos adónicos, intitulada *De mi muerte*;—y un cuento de La Fontaine: *La matrona de Efeso*. Según Gutiérrez, en su juventud estudiosa logró traducir la elegía III de *Los Tristes*, de Ovidio. (Sobre la versión fragmentaria de la *Eneida* véase Oyuela, *op. cit.* p. 540 y sigtes.).

él mueve a sacrificarse como poeta a la belleza y como ciudadano a su patria: ya floreciente con las armas del trabajo, ya desgarrada con las armas de la civil discordia.

El período pseudo-clásico, que tiene su "héroe" representativo, como diría Carlyle, en la figura de Varela, culmina en esa figura y por ella se refleja hasta más allá del año 30, cuando ya había llegado a estas playas la "buena nueva" que enciende el verbo clamoroso de Hugo, el cordial de Lamartine, el juvenil y apasionado de Musset y el estoico y soberbio de Vigny. Y la "buena nueva" se extendía, en tanto, por la ciudad patricia y penetraba con la voz de su profeta máximo en el seno misterioso de la pampa, animando a los corazones, a las llanuras, a los astros y las sombras con la llama infinita del amor y del arte.

JORGE M. ROIDE