

# LA DIFÍCIL UNIVERSALIDAD DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

## I. *Indagaciones preliminares*

DOS son los riesgos —contra los cuales me interesa prevenirme desde el primer momento— que acechan cualquier escrito o lectura puestos bajo el pabellón del título precedente. En primer término, la queja sentimental; después, cualquier propósito polémico de vindicación nacionalista o cosa parecida. De suerte que las páginas siguientes se limitan a explicar la situación particularísima de una literatura que si en los días áureos tuvo llano y expedito el camino de su universalidad, hoy, opuestamente, encuentra trabadas y dificultosas sus vías de expansión. Pero, insisto, ningún lamento o protesta en el reconocimiento de tal hecho. Entiendo hallarme situado en los antípodas de cualquier nacionalismo quejumbroso, que bajo su máscara apiadable oculta intenciones agresivas o desdeñosas de lo ajeno. Siempre he tratado de ver el fenómeno literario con mirada superfronteriza, en un plano de relatividades y comparatismos, nunca de unicidades rivales, de monopolios imposibles o imperialismos delirantes.

Ahora bien, ¿no suena como algo demasiado fácilmente paradójico hablar de la difícil universalidad de la literatura española ante un congreso de especialistas en temas hispánicos, procedentes en buena parte de otras lenguas y otras culturas, pero que viven espiritualmente inmersos en la nuestra, y que por ello parecerían ser la más viva y resuelta negación de la tesis anunciada?

Sucede, además, que las fuerzas de este hispanismo, nutrido tradicionalmente de nombres extranjeros, se han visto acrecidas en el último cuarto de siglo merced a una contribución inesperada: la de los propios intelectuales españoles fuera de España. Acuciados éstos por el poderoso sentimiento de nostalgia que engendra la expatriación —forzada o voluntaria, y de cuya fértil cosecha aún está por hacer una exposición y balance—, ávidos de hallar en los libros y en la historia aquello que les es inalcanzable en la realidad cotidiana de los países donde el destino les llevó a vivir, y favorecidos por las nuevas perspectivas, por la diafinidad crítica que brinda la lejanía, tales espíritus extrañados inquietan, zahondan, interpretan diversos aspectos de la historia y de la literatura españolas, con una acuidad, una penetración y un alcance distintos a los ejercidos por los españoles del interior.

Pero el hecho de que una gran literatura como la española cuente con tantos devotos y estudiosos, no debe confundirnos respecto al conocimiento y la expansión efectiva que alcanza en círculos distintos o sectores más amplios que los puramente especializados. Yo invitaría, pues, a los señores hispanistas a que salieran un momento de sus órbitas habituales para captar y medir el verdadero ámbito y real difusión —muy limitada o discutida— contemporáneamente de la literatura española en el mundo. No nos dejemos engañar por las proximidades milimétricas, por la microvisión profesional. Extrarradio del sector habitado por quienes lo saben todo, existe *otro sector mucho más vasto e inalcanzable: el de aquellos que lo ignoran todo*. Aún más: existe una zona intermedia, muy poblada: la del lector culto que mira empero la literatura de nuestro idioma, y en general todo lo referente a la cultura y a la historia hispánicas, como si se tratara de parajes en ruinas, dignos solamente de una curiosidad arqueológica, pintoresca; y que al proyectar su mirada hacia expresiones más modernas, suelen verlas inferiorizadas, disminuidas en un plano de competencia imposible frente a otras literaturas, libres de ciertos menoscabos que padecen las nuestras, y que, desde luego, son extrínsecos a su naturaleza y valor...

¿Qué quiero decir con estas relativizaciones, a qué aludo, dónde me sitúo para adoptar tal punto de vista? No se escandalice nadie: no pretendo asumir el papel de abogado del diablo. Me explicaré. Ya es sabido que no hay perspectiva en abstracto ni punto de vista absoluto: que todo juicio o valoración depende del punto de mira en que se halle situado el observador. Sucede, pues, que la mayoría de los hispanistas viven en países de otros idiomas y culturas, pero conviven espiritualmente con los de su grey, por mucha distancia a que se hallen del territorio común español. El escritor que firma habita en un país que es suyo y no lo es, un país de su mismo idioma nativo, en una atmósfera de raigambre lingüísticamente española, pero no única ni predominantemente española por lo que atañe a lo cultural; antes al contrario, abierto a muy encontradas y diversas influencias que trabajan en una actitud de puja, cuando no de hostilidad, al menos de recelo y desconfianza, frente a lo español puro. De suerte que lógicamente, en muchos casos, las expresiones literarias que gocen en la América Hispánica (pues a ella me refiero) de mayor favor serán las más internacionales, aquellas donde prevalezca lo europeo sobre lo español.

Frente a este caso que revela ya cierta anómala expansión de la literatura española en cuanto tal, en sus valores más peculiares e intransferibles, nos encontramos con el caso opuesto de los países lingüísticamente extraños. En ellos, de modo contrario, si lo español goza de favor, o simplemente

te de atención o reconocimiento, débese, en buena parte, a su "exotismo", a la circunstancia de que para valorarlo se antepone lo típico a lo profundo, lo pintoresco a la calidad, intentando, en último término, reducir todo al común denominador de realismo y popularismo. Acentúo los rasgos, desde luego, no matizo, porque creo innecesario hacerlo en este punto, ya que hace años se evidenció cómo junto a la línea de una literatura realista y popularista había coexistido siempre otra idealista o estilizadora. Además, superando la presunta antítesis entre arte mayoritario y arte minoritario, D. Ramón Menéndez Pidal vino a demostrar que uno y otro se integran a lo largo de la historia, mezclando sus aguas, desde el Poema del Cid hasta García Lorca, desde Berceo hasta Juan Ramón Jiménez; de tal suerte que cultismo y llanismo no son, en definitiva, valores hostiles, sino complementarios.

Por consiguiente, no es ahí, en ese limitativo popularismo y provincialismo, como se creía, donde debemos buscar las razones de la difícil salida hacia lo universal de la literatura española. ¿Las encontraremos acaso en factores extrínsecos a lo literario, en la restricción de ámbito o disminución de prestigio que tras los tiempos clásicos de predominio sufrió, a partir de fines del siglo XVII? ¿O bien en la merma de simpatía que las circunstancias imperantes desde hace un cuarto de siglo en la vida pública española suscitan en los medios y gentes extranjeras, salvo en aquellas que no confunden las cosas y aciertan a distinguir en la vida de un país lo esencial y eterno de lo contingente y adventicio? Soslayemos este último punto, y respecto al anterior ya tendremos ocasión de verlo más de cerca.

Quedaría, por último, antes de entrar en la particularización del tema, la respuesta a otro interrogante. ¿Hallaremos quizá la explicación última en el espíritu autocrítico tan desenfundado —estimulante como fermento interno, desconcertante para quienes lo ven desde fuera— que caracteriza todo lo español; en la acedía, la aspereza con que los españoles juzgan o más bien trituran, a veces, los valores propios, con una violencia, una crueldad de la que es difícil encontrar equivalente en otras literaturas?

Mas sea cual fuere la respuesta, la interrogación capital subsiste: ¿posee realmente la literatura española una dimensión fácilmente internacional; quiero decir, penetra sin obstáculos en los vastos auditorios, en los niveles medios extranjeros, más allá de los sectores especialistas? Y acabando ahora con los señalamientos en abstracto, tomemos como punto de referencia un ejemplo muy concreto: el de Lope de Vega. Nos lo ofrece la actualidad máxima del año, la coyuntura del cuarto centenario de su nacimien-

to que este año de 1962 se conmemora. Centremos, pues, en torno a su obra y su figura, las reflexiones e indagaciones que siguen.

## II. *¿Lope, clásico mundial?*

He aquí la primera cuestión. Si Lope de Vega es la cumbre del teatro español clásico, así como Cervantes su imparidad novelesca, y Quevedo señorea el ingenio profundo, Gracián lo aforístico y San Juan de la Cruz encarna la más penetrante voz lírica, cabría preguntarse por qué la obra del primero, de Lope, no goza de plena vigencia, de actualidad inmarcesible y cotidiana —al modo de Shakespeare— y por qué de hecho no cuenta en la universalidad efectiva.

Estas interrogaciones —permítaseme decirlo una vez más— no son gestos caprichosos, alardes de descontento intelectualista, ni mucho menos resquemores de nacionalismo suspicaz, como casi todos los que arrastran cualquier confrontación de lo nacional con lo universal. Su comprobación en la realidad de los hechos puede hacerse todos los días, consultando algunos de los muchos libros que en años penúltimos y recientes encaran el panorama conjunto de la literatura mundial. Veamos el titulado cabalmente *Preface to World Literature* (New York, 1940); en uno de los apéndices, su autor, Albert Guérard, profesor de la Universidad de Stanford, traza una nómina de “clásicos del mundo”, después de haber comparado cuatro colecciones universales, editadas en inglés durante los últimos años: Oxford Press World's Classics, Everyman's Library, Modern Library y Harvard Classics. Pues bien, en lo concerniente a literatura española, Guérard sólo incluye, a más de *Don Quijote*, *El mágico prodigioso* y *La vida es sueño*, de Calderón. Respecto a Lope, advierte: “Es un prodigio, pero no tiene una sola obra maestra capital que cristalice su enorme producción”. (*¿Y La Dorotea? ¿Y Fuenteovejuna?*, preguntaríamos. Pero más adelante recogeremos el reproche).

Sigamos con esta inquisición a través de páginas extranjeras, particularmente en lengua inglesa, pues en ésta es donde más abundan las obras de conjunto. En las 861 nutridas páginas de una historia panorámica, la de Ford Madox Ford, *The March of Literature* (1938), cierto que “informal”, no exhaustiva, pero tampoco restricta, según indica el subtítulo (*From Confusius to Modern Times*), ni siquiera figura mencionado el nombre de Lope de Vega; de literatura española clásica sólo aparecen breves referencias a la novela picaresca y a Cervantes, Quevedo y Calderón. En otro libro, asimismo informal, que tampoco puede considerarse una historia cabal,

pues el simple título indica su carácter hedónico, *The Pleasures of Literature*, por John Cowper Powys (1938), y es más bien una serie de estudios sobre algunas grandes figuras universales, desde la Biblia y Homero hasta Proust, idéntica omisión.

En un panorama del mismo carácter general, el escrito no ha mucho por el novelista J. B. Priestley (*Literature and the Western Man*), hay excepcionalmente un capítulo sobre el “genio de Cervantes”, pero sólo se dedican unas líneas de soslayo a Lope, lo mismo que otras a Calderón. Excepcionalmente, en la *History of Western Literature* de J. M. Cohen, obra al cabo de un especialista, si bien dedicada a un público muy general (“Pelican Books”) y no obstante la amplitud de su diafragma visual, encontramos muy discretas y equilibradas páginas sobre el Fénix.

Si retrocediendo, hojeamos historias de conjunto, en otros idiomas, que a fines del siglo pasado o comienzos del actual gozaron de bastante notoriedad —y fueron traducidas al castellano— como las de Loliée y Bouchet, entre otras, advertiremos, si no omisiones, sí reticencias o superficialidades a propósito de Lope de Vega. Algo más extenso es el espacio que se le concede en historias generales de este siglo, como las de Van Tieghen y Klabund. Sólo en la más reciente, extensa —y parejamente valiosa en algunos aspectos—, *Historia universal literaria* de Prampolini merece reflexiva atención.

Tampoco ha sido muy favorecido Lope en esas listas de los “cien mejores libros” y recuentos parecidos que suelen hacerse, desde que en el siglo pasado compuso una John Lubbock. Éste, fuera del *Quijote*, no incluyó ninguna otra obra española, mientras hizo superabundar los libros ingleses y norteamericanos, algunos de ellos tan discutibles o pasajeros como *The last days of Pompei*, de Bulwer Lytton, o simplemente grotescos como *Self-Help*, de Samuel Smiles. En la “biblioteca ideal” de Auguste Comte, antecedente de este género de selecciones, que se componía de ciento cincuenta obras, una de ellas estaba dedicada globalmente al teatro español. En cambio —excepción favorable y casi única— hay un tomo aparte consagrado a Lope de Vega en el índice de la “Collection des cent chefs d’œuvre de la littérature étrangère” que publicaba en París La Renaissance du Livre, bajo la dirección de M. Vilmotte; y digo en el “índice” solamente, pues no tengo ninguna seguridad de que llegara a ver la luz, ya que dicha biblioteca, por desaparición de la casa editora, quedó trunca años antes de la guerra mundial número dos.

Se alegrará contrariamente que no escasean, ni mucho menos, los libros extranjeros donde se rinde a Lope pleno y entusiasta tributo, situándolo en

un plano universal, según acontece con las obras —siglo pasado— de Schlegel, Grillparzer, Morel-Fatio, Wolf, Schack, y más modernamente en las de Rennert, Castro, Pfandl, Vossler, Carayon, etc. —aparte de las españolas de Montesinos, Entrambasaguas, Alonso Zamora, etc. Ciertamente, pero adviértase que son obras de especialistas, interesados —los extranjeros, por un motivo u otro, a veces algo sectariamente: Pfandl— en ciertas características de la literatura española. Eso es normal. Lo que quisiéramos es ver a Lope en las obras comunes, alternando con los autores de rememoración frecuente.

En último extremo podrá argüirse que tales omisiones o retaceos poco importan con un autor dramático, si sus obras siguen representándose frecuentemente y forman parte del patrimonio clásico realmente disfrutado y vigente, y esto no solamente en los teatros de España, mas en la escena mundial. Pero tampoco en este punto la realidad de los hechos nos da plena satisfacción. Lope no figura con la misma frecuencia que Shakespeare o Molière, ni siquiera Goldoni, en la escena inglesa, francesa, italiana... Son contadas las comedias suyas que han pasado al repertorio internacional. Y aun en España mismo... Si *Fuenteovejuna* alcanzó un "revival" durante la Segunda República, al ser representada por el teatro de La Barraca, bajo la dirección de Federico García Lorca; si por los mismos años fue asimismo representada en Rusia y Alemania, se debió en buena parte a la intención supraliteraria que de su masa protagónica puede extraerse. En otros momentos, resurrecciones ocasionales de determinadas obras se debieron o bien al lucimiento que brindaban a una actriz o a un actor, a la novedad de una "mise en scène", o bien, en último término, a la actualización de algún aniversario. Así, hace años, la conversión en espectáculo por García Lorca, de *La dama boba* en Buenos Aires; así algunas refundiciones felices, en tiempos recientes, de *El perro del hortelano*, de *El anzuelo de Fenisa*, o bien en el año actual la conmemoración cuatricentaria con *La bella malmaridada* y *El villano en su rincón*, entre otras.

### III. *El problema de su universalidad*

Al llegar a esta cruda comprobación se reproducen en nuestra mente aquellas desazonadoras interrogaciones que Américo Castro —con criterio exigente más que descontentadizo, con rigorismos de verdadero crítico y no de beato repetidor— se planteaba en su incitante epílogo al libro biográfico escrito en colaboración con Rennert. La gloria de Lope, venía a decir, como la de otros clásicos españoles, y a diferencia de lo que acontece con

los extranjeros, es asunto "cuestionable y cuestionado". Nos hallamos, agregaba, ante un arte que en apariencia refleja el genio de la raza, y que en realidad es patrimonio de unos pocos eruditos, quienes no siempre se preocupan del elemento artístico que pueda haber en nuestra pretendida obra clásica. Por consiguiente, escribía textualmente, extremando el ahinco buceador, "la primera dificultad que surge en el ánimo es saber si hay que presentar a Lope como una realidad curiosa, como algo que debe constar dentro de la historia de España, o francamente como una manifestación literaria que debe figurar junto a los grandes escritores del mundo".

¿Qué origina esta duda? Aparte los motivos anteriormente expuestos estas dos salvedades que Castro articula así: "la primera, que Lope no tiene valor extraordinario sino como poeta dramático; la segunda, que aun su mérito como dramático sólo es perceptible para los españoles, pues sus cualidades, fruto de una observación directa del ambiente en que vivió, se desvanecen casi en absoluto al pasar a medios extraños".

Respecto a la primera objeción: quizá previéndola o más bien dejándose llevar del viento favorable, de la ola de "panlirismo" (según he llamado yo a la tendencia, tan invasora durante los últimos años, de supervalorizar lo lírico "in genere", del afán de anteponerlo a cualquier otro factor, y aun de exaltarle porque sí) se ha tendido a encomiar también en Lope los valores de poeta lírico. En cuanto a la segunda, es decir, que su mérito pueda ser sólo apreciado por los españoles, el supuesto hallaría confirmación en cierta frase del mismo Lope de Vega cuando en una ocasión (prólogo a la Parte XIX de sus comedias, 1627) escribió: "Sólo agradar a los españoles tengo por máxima". Porque el caso es que los juicios adversos sobre Lope menudean casi en proporción parigual a los panegíricos. Castro, por ejemplo, cita una opinión de Hebbel en sus *Diarios* (riqueza de situaciones, pero no de ideas), que viene a empalmar con una análoga formulada después por Ortega y recuerda otra de Morel-Fatio. De la ligereza y superficialidad de sus comedias, a despecho de otros juicios laudatorios, llegó a hablar el propio Menéndez Pelayo. A tal punto que sumando estas negaciones, Castro no vacila en calificar a Lope como "un valor de segunda clase".

Mas la cuestión capital, origen de todas las dudas, se centra así: ¿tiene acaso Lope de Vega una obra que le refleje acabadamente? "Todo el genio de Cervantes está en su singular novela como el de Dante en su *Divina Comedia* o el de Ariosto en el *Orlando*. Y otros espíritus, si no en una sola obra, han dado su plena medida en dos o tres de ellas (Shakespeare, Molière)". A ésto muy bien pudiéramos replicar, si nos dejáramos llevar de ese primer pronto de jactanciosidad ibérica, que se anticipa a la defensa atacan-

do: peor para ellos; la peculiar, esencialísima grandeza de Lope reside precisamente en su diversidad, en la chispa de genialidad resplandeciente en cada una de sus obras, sin que llegue a agotarse en una sola. Pero de otro lado, digamos que también hay una parte de arbitrariedad en no aceptar como "masterpiece" o "chef d'œuvre" absoluto ninguna obra dramática de Lope. ¿Y si cambiando de plano, y de una vez por todas, diputáramos como tal *La Dorotea*, dejándonos llevar de nuestras preferencias personales? Aún hay que hacer otra observación en defensa de ese reproche tan reiterado, consistente en decir que Lope no tiene una sola obra que le represente cabalmente. Y es afirmar que el genio español, más que obras, más que libros representativos, ha creado personajes singulares, tipos, arquetipos perdurables: desde Trotaconventos y Celestina a Don Quijote y Sancho, desde el Lazarillo de Tormes y Pablos hasta Segismundo y Pedro Crespo, culminando con Don Juan. ¿Y por qué no incorporar ya a esta galería de personajes clásicos algunos otros del último siglo, tales como Fortunata y Jacinta, Pío Cid, Alejandro Gómez, Tirano Banderas, Belarmino y Apolonio...?

#### IV. *Conceptos del clasicismo*

El problema de determinar en general las causas de la universalidad de una literatura, difícil en cualquier caso, lo es especialmente en la española y llega a su ápice con Lope de Vega, ya que está ligado a otro más amplio que lo ciñe o implica: el de su clasicismo. Habitualmente nos hemos acostumbrado a considerar universalidad y clasicismo como términos correlativos, casi homólogos, y de conexión obligada. Parecería que el clasicismo de un arte determina su universalidad, y que sin aquella condición nunca logrará rebasar la órbita nacional. Recíprocamente se sobreentiende que al admirar la universalidad de un escritor se gustan y ensalzan aquellas virtudes consideradas por tácito acuerdo, pero sin fijación expresa, como clásicas.

¿Es exacta tal perspectiva, es certero este modo de razonar? Superando todas las ideas recibidas, veamos más de cerca la cuestión. ¿Nos atreveríamos hoy a adjudicar cualidades clásicas al cosmopolitismo de tantos autores modernos, fácilmente trasladables de lengua a lengua, portátiles a través de las fronteras, pero que no por ello pueden tomarse siempre como dechados? Sin ánimo dogmático, sin pretender tampoco resolver el problema —tan complejo, tan difícil—, entiendo que la relación clasicismo-universalidad necesita ser replanteada y que deberíamos comenzar por dejar



a un lado cuantas nociones perezosas circulan a su respecto. Las más dañinas tienen su origen en la identificación cándida y apresurada del clasicismo con lo francés; mejor dicho, con ciertas virtudes decantadas y ensalzadas de claridad, medida y equilibrio que se asignan globalmente a la literatura y al arte franceses, aunque allí mismo tengan sus excepciones. Ya en otros lugares (en mi ensayo preliminar de *La aventura y el orden*, en un capítulo de mi *Guillaume Apollinaire*) me he alzado contra tal criterio simplificador y falseador con razones más extensas que no he de repetir aquí. Sin embargo, insistiré en lo esencial: ¿por qué solamente han de ser consideradas clásicas, y por ende universales— o a la inversa, pues son términos reversibles— aquellas ponderadas virtudes que sellan los partos gálicos del siglo XVII? Ya los mismos franceses, los más alertas y disconformes contra el lugar común, han comenzado a reaccionar. André Gide no vaciló en escribir (*Incidences*) que hay obras enormes que no son clásicas en modo alguno, agregando que el clasicismo le parecía una invención francesa. Respecto a España afirma taxativamente: “Ni *Don Quijote*, ni los dramas de Calderón son clásicos —ni románticos— sino puramente españoles”. Otros críticos como Henri Peyre (*Le classicisme français*) y Gonzague de Reynold (*Le XVIIe siècle. Le classique et le baroque*) se elevan sagazmente contra ese concepto limitativo de lo clásico. Pero a buen seguro que nadie ha ido más lejos ni ha visto más claro en este punto como Helmut Hatzfeld (*El predominio del espíritu español en la literatura europea del siglo XVII*) al afirmar categóricamente que no hay un clasicismo absoluto. “Casi todas las literaturas —escribe— dicen haber alcanzado cada una su propio clasicismo, y en diferentes siglos. El clasicismo italiano de los siglos XV y XVI es un clasicismo renacentista, o clasicismo por excelencia. El clasicismo alemán de comienzos del siglo XIX es un clasicismo romántico. El clasicismo francés, simplemente porque es un clasicismo del siglo XVII, es clasicismo barroco. Su propósito nacional y consciente es, desde luego, refrenar y dominar todas las huellas españolas, pero las huellas persisten sin embargo”.

Esas huellas, como se comprenderá, son de carácter barroco, estilo cuya negación de lo limitado y cuya exaltación de lo infinito sólo podía darse cabalmente en España. Pero cualquier caracterización muy rigurosa correría el peligro de caer en las simplificaciones nacionalistas que vituperamos. Clasicismo, barroquismo, romanticismo y otros estilos afines adquieren dentro del arte y de la literatura hispánica matices muy especiales. No valen para examinar el fenómeno español las distinciones cerradas que

tienen curso en otras grandes literaturas europeas —y el caso de Lope lo demuestra a cada instante.

Por lo tanto, que un concepto mezquino, convencional, erróneo de lo clásico no sirva para disminuir a Lope ni estrechar el ámbito de su posible universalidad. Las razones que ponen en litigio esta última son de otra índole. Desde luego, Lope no tiene por qué ser tomado como paradigma de clasicismo, pues su obra muestra, ante todo, la dureza de aristas y el escaso pulimento de toda obra precursora, desde el momento en que de hecho crea el teatro español, dando forma a lo antes informe.

Por otra parte, su rebelión contra las normas aristotélicas, contra el preceptismo de las tres unidades evidenciaría que Lope no quiso ser clásico ni se tomó por tal. Se dirá que esas normas aristotélicas son una convención, y que fueron de hecho un supuesto teórico más que una realidad actuante, que los verdaderos clásicos españoles nunca se cuidaron mayormente de aquéllas, y que fueron los no clásicos, los neoclásicos del siglo XVIII quienes pusieron mayor empeño en asentar tal primacía. Al punto —afirmaríamos— que Luzán y sus pocos adictos se nos representan al modo de varones que intentarían rehabilitar a una doncella que nunca lo había sido, que siempre fue violada: en suma, reacreditar un totem, inexistente en la España de los siglos áureos. Luego, en suma, si no se quiere clasificar a Lope enteramente como barroco, habría que detenerse más bien, mirando a su subjetivismo, en los rasgos prerrománticos, en la “tonalidad romántica” de su obra, según Américo Castro. “En Lope —cuida, no obstante, de puntualizar— hay una postura romántica *inicialmente*, pero no llega nunca a formar una filosofía basada en su corazón, ni a resolver en la unidad del individuo su actitud ante la vida; en él se daba, al contrario, un intenso dualismo, reflejo necesario de la concepción racionalista y teológica que inspiraba aquel siglo en España”.

Lo excesivo y erróneo del monopolio indebido que cierto concepto francés de lo clásico ha venido ejerciendo, y que hoy tiende a desaparecer, se advierte de modo particular en el juicio común sobre el teatro lopesco. Acostumbrados los franceses, según se ha dicho gráficamente, a encontrar en toda obra de teatro un mecanismo de relojería, caracteres nítidos, unidad de acción y de lugar, suelen negar universalidad a la obra del autor de *El Caballero de Olmedo*, atribuyéndolo en cambio por modo absoluto a las tragedias de Racine. Pero tendiendo a esclarecer este punto, y al refutar unas frases de Morel-Fatio, ha escrito Américo Castro (prólogo a Tirso de Molina): “Se parte del error que la comedia española no tiene sentido *au delà des monts*, y que, en cambio, la tragedia francesa ha sido

llevada, tal como es, por Europa, y goza de una permanente vitalidad". "Si hubo un tiempo —agrega luego— en que Europa se inclinó ante la tragedia, esto fue debido a la acción global e intensa de toda la cultura dieciochesca que impuso como moda pasajera las formas del neoclasicismo —como parcialmente hizo el romanticismo que Calderón llegara a todos los públicos de Alemania".

### V. *Universalidad y poder político*

Es demasiado sabido que la literatura española fue universal cuando su lengua lo fue; entonces alcanzó abierta irradiación superfronteriza. No soy adicto a la interpretación bélica de la historia —como tampoco a la interpretación materialista—, pero es forzoso reconocer que las conquistas militares, territoriales, determinaron la expansión de nuestro idioma, y por ende de sus creaciones literarias. Primero en Italia, durante el Renacimiento, después en Francia e Inglaterra. Como quiera que entonces no existía la Unesco nos falta un "Index Translationum" de aquellos tiempos, pero es perfectamente comprobable que no solamente el *Amadís*, *La Celestina* y *El Quijote* fueron libros tan traducidos como el más fácil *best-seller* o Premio Nobel o Pulitzer de hoy, sino que el hechizador *Lazarillo de Tormes* e igualmente buena parte del teatro del siglo xvii, la novela picaresca, las simetrías de Guevara, las agudezas de Gracián y otros muchos autores y libros —cuya relación completa es superflua por demasiado conocida— alcanzaron una fácil universalidad.

En cuanto a Lope de Vega, sabido es también que nace y desenvuelve en un período expansivo de lo español, pero que éste empieza a declinar en los años inmediatamente posteriores, los que podían haber facilitado su irradiación póstuma. Ciertamente es igualmente que el prestigio intelectual de España duró más que su esplendor político, prolongándose hasta terminar el siglo xvii, hasta la muerte de Calderón más exactamente (1681). Pero lo que hoy se nos aparece como incuestionable es la estrecha relación existente entre la potencia política y la expansión literaria de cualquier país. (¿Qué explicación última si no ésta tendría, en último extremo, el auge, durante los últimos lustros, de la literatura norteamericana?). No se olvide la "mala prensa" que España, lo español, tuvieron en Europa desde los días de Felipe II, particularmente por obra y gracia de la política poco menos que prehitleriana seguida en los Países Bajos, y se tendrá un dato más para explicarse —independientemente de sus condiciones intrínsecas limitati-

vas— la “escasa universalidad” y el “localismo” achacados a la obra de Lope, y también a la de sus contemporáneos.

### VI. *Localismo y universalismo*

Mas también este punto del localismo merecería alguna reflexión. Volvamos a palabras auxiliares de Américo Castro. “Todo pueblo —escribe— como cada individuo, lleva una tendencia al localismo que les hace impenetrables llegando a los aspectos realmente íntimos. En la literatura, este localismo se hace casi invencible cuando nos obstinamos en no adoptar la conveniente inclinación para que nos hiera el rayo de luz que cada obra valiosa está pronta a lanzarnos. Lope y Racine, pese a sus astros antagónicos, “no dirán su canción sino a quien con ellos va”. Y concluye: “Nuestro teatro no es sólo brillo local y de una época”, para recordar luego el ancho y directo influjo que algunas obras de Lope marcaron en el teatro de otros países.

No hay que personalizar en Lope cualidades o limitaciones que no son suyas, sino propias del genio, de la peculiaridad del teatro español. Así, pues, para explicarse la muy relativa u ocasional difusión de su teatro en los escenarios de Europa, quizá no fuera extravagante traer a colación ciertas reflexiones que Ortega y Gasset (*Ideas sobre la novela*) emitía al comparar y diferenciar los teatros de España y Francia. Arte popular y mayoritario el primero; arte de aristocracia el segundo. La tragedia francesa reduce al mínimo la acción. Nuestro teatro acumula toda suerte de peripecias, dejando a un lado la psicología. El teatro francés es contemplación ética, con un fin ejemplar y correctivo, el español es apasionamiento y frenesí. Aunque muy sutiles estos distingos orteguianos pecan quizá por demasiado esquemáticos. Pero más sorprendente es otro juicio de Ortega sobre el mismo Lope (figura que debió de interesarle en su juventud, al punto de pensar dedicarle un libro, tomando como contraste la personalidad de Goethe —esto es, desmesura frente a medida—, juicio vertido en el prólogo a las *Aventuras del capitán Alonso de Contreras*), cuando escribe: “Aquel genio de inventar cuentos padecía una trágica atrofia del arte de narrar”. Varias veces me he detenido en esa frase. ¿Qué quería decir Ortega? ¿No sería más bien al revés, es decir, que lo que le faltaba a Lope era el arte de inventar en el total sentido de la palabra, de crear personajes y sobre todo situaciones y psicologías? Pero si limitamos esta carencia a su obra de ficción novelesca veremos que nada es más cierto. Claro es que Lope no pretendió en serio escribir novelas. Las cuatro que escribió para Marcia Leo-

narda no pasan de evidenciar un propósito de emulación, un afán de no quedarse atrás en el cotejo con Cervantes. Así, absolutamente míope para las peculiaridades del género, Lope entendía que las novelas han de tener las mismas leyes que las comedias. La costumbre de introducir novelas y cuentos en las obras poéticas parecía (según afirma en el prólogo a las *Rimas humanas y divinas*) “cosa indigna de hombres de letras”, y los cuentos y novelas lectura adecuada tan sólo para “gente mecánica e ignorante”. No tiene, pues, nada de extraño que cuando, años después, sucumbiendo a la tentación del nuevo género, quiso Lope de Vega también escribir novelas (así sucede con *Las fortunas de Diana* y las otras tres dedicadas a Marcia Leonarda) sólo lograra frías y desvaídas composiciones.

Lope escribía para ser escuchado, no para ser leído. Esto presupone una diferencia de actitud respecto al público que, a la vez, condiciona la posteridad difícil de toda una obra. Hoy se escribe —aun los autores dramáticos— con vistas a la letra impresa, para ser leído. Entonces el lector apenas existía, era excepcional. Es significativa la lectura —ante un concurso analfabeto— de *El curioso impertinente* hecha por el cura en la venta del *Quijote*. Por ello el teatro es el género de más fácil expansión en el espacio y de más corto radio en el tiempo. En el teatro vuelan las palabras; sólo en el libro adquieren fijeza y perduración. Lope mismo se daba cuenta de esta efimereidad. Compara los versos de sus comedias con buñuelos que en sacándolos de la sartén pierden sabor. Y este sentido de lo pasajero es lo que explica que durante muchos años no se cuidara de verlas impresas; si rectificó fue en salvaguardia no de sus derechos de autor, de un “copyright” que no existía, sino como defensa contra los estragos y adulteraciones de las copias tomadas al oído.

## VII. *Universalidad y españolismo*

La universalidad de nuestros clásicos, aunque hoy vuelva a desazonarnos, no es un asunto de planteamiento reciente, no es un invento de nuestra generación. Si bien al presente lo sentimos agudizado, dada nuestra actitud doble frente al pasado: por una parte, tasación rigurosa, implacable, y aun desconfiada, de su valor; por otra parte, negativa a hacernos eco de juicios desdeñosos, tanto como a aceptar entusiasmos ajenos: actitud que ha surgido siempre que se intenta valorar a los clásicos con mirada supranacional.

Y mirados a esta luz no fueron Lope o Tirso los más favorecidos, sino Calderón. A propósito del creador de *El burlador de Sevilla* sucede lo mismo que con Quevedo en otro plano, según señalaba ya Menéndez

Pelayo. Afirmaba que estos últimos sólo pueden ser saboreados plenamente en su propio idioma, mientras que en Calderón, como el pensamiento es casi siempre superior a la ejecución, puede ser trasladado sin desmedro a otros idiomas. Y refiriéndose en general al teatro español (*Estudios y discursos de crítica literaria*, III) escribía Menéndez Pelayo: "Lo que nuestro teatro gana en nacionalidad, lo pierde en universalidad: no hemos de esperar que sea un arte admirado, y admirado por todos los pueblos cultos, como el arte de Sófocles o el de Shakespeare; está demasiado sujeto al terruño para eso, está demasiado pegado a nuestra raza para que pueda parecer natural y simpático a otros pueblos; a duras penas, y en fuerza de su desinterés estético y de proceder por líneas generales, los alemanes han llegado a identificarse con él; los ingleses, nunca; se han quedado con Shakespeare, y los franceses con Molière. Es difícil hacer que sean populares los héroes de nuestro teatro, con la sola excepción de Don Juan. Esto es una ventaja y un demérito; nuestro teatro es quizá el segundo del mundo, a lo menos el tercero del mundo... En nuestro teatro, más que idealismo hay convencionalismo; y más que realismo, la realidad histórica de un tiempo dado". Luego sostiene que mucho de lo que vale y significa Calderón dentro de su tiempo, lo pierde considerado en absoluto y sacado fuera de la sociedad para la cual escribía. ¿No podría decirse lo mismo en el caso de Lope de Vega? Sin embargo, aun reconociendo las limitaciones geográficas de su obra, cuidemos de rehuir los extremos del rigor crítico, so riesgo de arbitrariedad. Para sus apologistas alemanes, Grillparzer, Schack y otros —según nos recuerda Menéndez Pelayo—, el alma española, el ambiente español que pone Lope en sus comedias tiene un alto valor humano y universal. No obstante, cuando llega la confrontación con Shakespeare, todos reconocen que los personajes del drama español no tienen la universalidad psicológica que poseen los del inglés, que Lope carece de una sola obra que pueda llamarse consumada (otra vez el eterno reproche), si bien apenas, dice Grillparzer, tiene ninguna donde no se halle una escena comparable a las mejores de Shakespeare. Y es que Lope —según el mismo crítico— es la naturaleza misma; el arte en él sólo pone las palabras. "Para mí todo gran poeta, digno de tal nombre, tiene mucho de universal y mucho de nacional, mucho que es eterno y habla a los hombres de todas las edades, y mucho que depende de las convenciones artísticas de cada país y de cada siglo. Pero estas cosas no pueden arbitrariamente separarse, porque se dan juntas y mezcladas en la misma obra. El poeta universal y abstracto, que no es ciudadano de ninguna patria ni hombre de ningún siglo, no existe, es

un ente de razón, y si pudiera existir sería el más descolorido y fastidioso de los poetas”.

### VIII. *Peculiaridad de cada literatura*

Todo ello es muy exacto siempre que no se pierda de vista que a mayor sabor genuino, a mayor espíritu nacional suele corresponder menor universalidad, salvo excepciones algo problemáticas; pero esta ley de proporcionalidad no puede volverse fácilmente por pasiva. Tampoco deberá olvidarse que cada país, cada literatura nacional sobresale en géneros distintos, y que en el conjunto de éstos, los menos ligados a lo típico suelen producir las obras más susceptibles de universalización. El teatro, en general, salvo los trágicos griegos, salvo Shakespeare, con su planeo sobre épocas y pueblos, desde el momento en que se apoya sobre las circunstancias concretas de una época, de un medio, acostumbra a ser el género de órbita más limitada. Y en España, en términos de la literatura más difundida lo que domina es el teatro, así como en Inglaterra es la novela, y en Francia son los moralistas y memorialistas. Lo dice muy bien André Gide (*Incidentes*): “Francia es un país de moralistas, de artistas incomparables, de compositores y de arquitectos, de oradores. ¿Qué podrían los extranjeros oponer a Montaigne, a Pascal, a Molière, a Bossuet, a Racine? Pero en cambio, ¿qué es Lesage junto a Fielding o Cervantes? ¿Qué es el abate Prévost junto a Defoe? Más aún: ¿qué es Balzac frente a Dostoievski?; o si se prefiere así, ¿qué vale *La Princesse de Clèves* junto a *Britannicus*?”.

El problema de la universalidad de Lope —insistamos— rebasa, pues, su caso, y se extiende a la cuestionada universalidad de todas las obras maestras con que cuenta la literatura castellana. Estudiarlo a fondo, explorando todas sus perspectivas, es una empresa casi intacta, pero llena de incentivo. En las apuntaciones anteriores sólo he pretendido abocetarla. Aclarado esto, sólo quisiera agregar: extrémense en contra de la universalidad de la literatura española, con rigor inmisericorde —el único vecino de la lucidez, así como el entusiasmo apologético suele confundir los términos—, cuantos argumentos se quiera, búsquensela las confrontaciones menos ventajosas, pero siempre habrá de reconocerse que en su vasto, grandioso y desigual ámbito se yerguen, al menos, una docena de obras capitales (como la que pudiera contarse agrupando simplemente las *Coplas* de Jorge Manrique, el *Libro de Buen Amor*, *La Celestina*, *Lazarillo de Tormes*, *Noche oscura del alma*, *La hora de todos*, el *Quijote*, *La Dorotea*, *El burador de Sevilla*, la *Fábula de Polifemo y Galatea*, *El críticón*, *La vida es*

*sueño*), parejas de las más grandes que puedan encontrarse en cualquier otra época o idioma; y si en conjunto a algunas suele regateársele su universalidad, ello se debe generalmente a causas no intrínsecamente literarias, complicadas con el modo de ser hispánico, tanto pretérito como actual, y a las reacciones que suscita en el mundo.

### IX. *Hoy*

Finalmente, reingresando ahora en mis verdaderos dominios, que son los de la literatura contemporánea, y pidiendo excusas por haberme aventurado en un coto no diré enteramente ajeno, como es el de lo clásico, pero que cuenta con conocedores mucho más minuciosos, unas palabras finales sobre el caso de la difícil o debatida universalidad de las letras españolas en nuestro tiempo. ¿Ha cambiado hoy la situación? Después de un universal siglo XVII tuvimos un siglo XVIII, que intencionalmente fue europeísta, pero que de hecho casi se quedó en galicano, sin que alcanzara a darle relieve internacional ni siquiera un Feijóo. Sobrevino después un siglo XIX muy localista y aun provinciano, con la paradoja de que la única personalidad genial del mismo en sus finales, Galdós —así como en los principios fue Larra— extrajera sus poderes precisamente de tal limitación de horizontes. Y nos hallamos en los promedios avanzados del XX, cuando ya se ha experimentado un cambio notable en este punto, cuando la literatura española, sin dejar de ser ella misma, sale de sí misma, y cuando al menos tres autores últimos han pasado a adquirir categoría internacional, visible ante todo en la babelización de sus obras, como hubiera dicho uno de ellos, Ortega, y en que ya no son citas desacostumbradas en los autores de otras lenguas. Los otros dos, junto con el autor de *La rebelión de las masas*, son, como se adivinará, Unamuno y Federico García Lorca. Pero la curiosidad del mundo no se limita a ellos: vienen a ser el trampolín mediante el cual el lector internacional salta a otros. Desde luego, se comprenderá también que este internacionalismo no implica forzosamente un ascenso del nivel de calidad general, pero sí presupone por parte de los autores y de toda una literatura un grado de exigencia: la que debe afrontarse en cuanto se sale de la órbita casera y se entra en una escala de valores ajustada a medidas internacionales.

GUILLERMO DE TORRE

*Universidad de Buenos Aires.*